

А.П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА

■

Автобиографические записки





А.П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА

■

Автобиографические записки

Москва
ЦЕНТРПОЛИГРАФ
2003

УДК 882
ББК 84(2Рос-Рус)6-4
О79

Составитель, автор вступительной статьи
и примечаний *Н.Л. Приймак*

Художественное оформление
И.А. Озерова

Остроумова-Лебедева А.П.
О79 Автобиографические записки. I—II тт. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. — 590 с.: ил.

ISBN 5-9524-0453-7

С именем А.П. Остроумовой-Лебедевой (1871—1955) связано возрождение художественной черно-белой и появление цветной гравюры на дереве в России. «Записки» не ограничиваются эпизодами биографии автора, а дают широкую панораму художественной жизни страны конца XIX — начала XX века, уделяя значительное внимание творчеству И. Репина, В. Серова, В. Маковского, М. Врубеля, Л. Бакста, К. Коровина, В. Борисова-Мусатова, Ф. Малявина, А. Бенуа, Е. Лансере, М. Добужинского, К. Сомова и других, рассказывая о творческих объединениях «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновый валет», «Союз русских художников».

Книга содержит в основе «Автобиографические записки» А.П. Остроумовой-Лебедевой издания 1974 года и дополнена, в том числе материалами из семейного архива художницы.

УДК 882
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

ISBN 5-9524-0453-7

Творчество А.П. Остроумовой-Лебедевой, известного гравера-ксилографа, много работавшей также в технике акварели, занимает особое место в русском и советском искусстве. Ее дарование оформилось и развилось уже в первые годы XX века. Она была современницей таких признанных мастеров графического искусства, как В.А. Серов и М.А. Врубель, творческого расцвета художников, принадлежавших к обществу «Мир искусства», – А.Н. Бенуа, М.Б. Добужинского, Е.Е. Лансере, К.А. Сомова. И даже в этот период, прославленный высокими образцами книжной иллюстрации, акварельной живописи, рисунка, с именем Остроумовой-Лебедевой, как справедливо отмечают исследователи, связаны «самые значительные достижения русской станковой гравюры начала XX века»*.

Своим талантом и трудом, а вся жизнь ее была настоящим подвигом во имя искусства, художница возродила в России древнее и самобытное искусство черно-белой деревянной гравюры, вернув ей значение самостоятельного произведения, независимого от задач репродуцирования. Она первая в России обратилась к цветной ксилографии, создав, по существу, заново специфические приемы и образный

* История русского искусства. М., 1969. Т. X. Кн. 2. С. 232.

строй этого вида искусства, став его родоначальницей в нашей стране.

Произведениям Остроумовой-Лебедевой мы обязаны интересом к цветному эстампу, распространению и успеху его в советской графике.

Остроумовой-Лебедевой был свойствен высокий и редкий дар обобщения, умение свести всю многообразную пестроту художественных впечатлений к наиболее характерному в явлении, отобрать и синтезировать это характерное, сохранив в своей работе живую непосредственность чувства и поэтичность.

С юности художница стремилась к синтезу и упрощению художественных средств гравюры, видя ее достоинства в простоте и строгости. Она восхищалась мастерством и выразительностью искусства А. Дюрера и итальянских граверов XVI века, работавших в технике «кьяроскуро»; не менее сильным было и увлечение японской цветной ксилографией, дань которому принесли многие выдающиеся европейские и русские художники конца XIX – начала XX века. Остроумова-Лебедева пристально изучала произведения своих великих предшественников, желая достичь совершенства этих образцов. И хотя приемы гравирования, принципы колористического решения, которые она применяла в своих работах, были совершенно иными, многие особенности их мастерства оказались близки таланту Остроумовой-Лебедевой, обогатили ее дарование, расширили диапазон творческих исканий.

Черно-белые и цветные гравюры Остроумовой-Лебедевой никогда не поражали зрителя нарочитой виртуозностью. Ей, как художнику, было чуждо и стилизаторство, столь модное в начале века. В группе «Мир искусства» она вместе с Е.Е. Лансере, З.Е. Серебряковой, С.П. Яремичем и некоторыми другими художниками примыкала к тому крылу, в котором наиболее стойко удерживались принципы реализма.

Листы Остроумовой-Лебедевой всегда строги, лаконичны по характеру исполнения, лиричны и поэтичны по настроению. Им присущи лучшие качества станковой ксилографии – выразительный силуэт, упругая, «живописная» линия, декоративность и тонкая цветовая гармония. Недаром уже современники считали произведения художницы воплощением безукоризненного чувства стиля и тонкого вкуса*.

В истории русского искусства начала XX века имя Остроумовой-Лебедевой связано с архитектурными пейзажами Петербур-

* *Бенуа А.* Искусство Остроумовой. М.; П., б/г. С. 11–12.

га—Ленинграда, красота ансамблей которого вдохновляла ее творчество на протяжении всей жизни.

Немало русских художников было очаровано Северной Пальмирой. Молодую столицу России воспевали и поэты, и живописцы, и рисовальщики, и граверы. Строящиеся «прешпекты» и деловитую, усеянную кораблями Неву изобразил в гравюрах еще М.И. Махаев, величавое спокойствие столицы показал в своих «видах» Ф.Я. Алексеев, таинствен и романтичен был город в пейзажах М.Н. Воробьева.

Художники начала XX века как бы заново открыли для себя красоту Петербурга, совершенство творений Растрелли, Росси, Кваренги, Воронихина. Но если одни из них, как Добужинский и Лансере, восхищаясь немеркнущей прелестью архитектуры классицизма, подчеркивали в своих работах контраст ее красот с шумом, суетой и грязью современного буржуазного города, то Остроумова-Лебедева стала певцом величия и строгой красоты Петербурга—Ленинграда. Именно ей открылась прекрасная «душа» города, созданного гением многих поколений. Ее произведения, посвященные Петербургу, незабываемы. И первые работы, исполненные в 1901 году, в которых она уже ищет свое видение города, и ставшие в наши дни классическими листы, выполненные в 1908—1910 годах, и полные радостного жизнеощущения произведения 1920-х годов, и пейзажи Ленинграда военных лет, в которых появляются такие редкие в прежних работах изображения людей, ее мужественных и презиравших смерть земляков, — все они вошли в золотой фонд русского искусства.

Характеристика творчества Остроумовой-Лебедевой была бы неполной, если бы мы ограничились указанием лишь на петербургские серии. Она много путешествовала. И к каким бы темам она ни обращалась, ей всегда удавалось, будь то пейзажи Франции, Италии, Голландии, Швейцарии или России, передать сущность облика и настроения того уголка природы, что привлек ее внимание, уловить, как говорили в старину, присутствие «гения места». Это умение Остроумовой-Лебедевой остро, непосредственно и современно изобразить увиденное тонко подметил еще Б.В. Асафьев, характеризуя ее испанские пейзажи. Асафьев, который хорошо знал искусство этой страны, писал: «...ощущение уже не могло быть непосредственным, я невольно должен был смотреть на работы Остроумовой-Лебедевой сквозь призму — и не одну, а многие — накопленных впечатлений и знаний, даже отложившихся, устоявшихся». Но произошло чудо: «Ничего подобного не слу-

чилось. Зрение, взгляд современницы, остро увидевшей страну, очевидно поразившую воображение, и образно-творческие способности правдивой художницы, никогда не отступавшей перед тем, что обобщал и *как* обобщал ее собственный глаз, поставил перед моим сознанием Испанию в облике действительности моей эпохи, вне многообразных отражений. Они все оттеснились. Захотелось увидеть великую своеобразную страну вот так — в ее суровости, жестокости, каменности, в непреклонности характеров и их своеобразии. Сквозь живопись Остроумовой-Лебедевой, живопись, отрезвляющую от «испанистости», чувствовалась страдная, трудовая жизнь, *серьезная* жизнь, упорство вековой борьбы с той же природой, чьи радости ласкали людей. Вглядываясь в детали, в то, как все сделано, глаз обнаруживал действенную, активизирующую художественное восприятие мысль, а не самодовлеющую техническую сноровку»*.

Много работала Остроумова-Лебедева также в области портрета и натюрморта, создав здесь ряд замечательных произведений.

Своеобразным проявлением незаурядного творческого дара художницы стали и «Автобиографические записки». Она посвятила им более двадцати лет, начав свой литературный труд в 1930 году и опубликовав третий, и последний, том «Записок» в 1951 году.

Это одно из интереснейших произведений мемуарного жанра среди созданных деятелями советского изобразительного искусства.

А.П. Остроумова-Лебедева училась в Петербургской академии художеств у И.Е. Репина и В.В. Матэ, у Дж. Уистлера в Париже, деятельно участвовала в выставках «Мира искусства» с момента его основания, была знакома со многими выдающимися людьми своего времени. Творческая зрелость художницы совпала с эпохой октябрьских преобразований 1917 года и строительством социализма в нашей стране. Она была свидетельницей событий, имевших историческое значение.

Свойственное таланту Остроумовой-Лебедевой чувство меры помогло ей подчинить свой литературный труд строгой логике замысла, выделить главное в картинах и событиях прошлого, освободив их от случайных подробностей и ненужных деталей, уводящих от цели повествования.

---

* *Асафьев Б.В.* (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л.; М., 1969. С. 72–73.

«Автобиографические записки» были высоко оценены современниками, заняв сразу же по появлении в печати особое и почетное место. Сейчас эти книги стали библиографической редкостью.

Успех воспоминаний художницы объяснялся богатством содержания и документальностью в изложении событий русской художественной культуры, свидетельницей которых ей довелось стать на более чем полувековом творческом пути, живой и непосредственной манерой изложения, нашедшей выражение в массе тонких наблюдений, метких и острых характеристик, оценок и сравнений, искренностью и простотой изложения.

В процессе работы над «Автобиографическими записками» Остроумова-Лебедева широко пользовалась своим великолепно сохранившимся архивом. Ее воспоминания подкреплялись записями в дневниках, которые она вела довольно регулярно, особенно в юные годы, письмами друзей и собственными письмами, оживлявшими в цепкой памяти художницы события минувших лет. Обращалась она к архивам и мемуарам современников.

В книге правдиво раскрывается история жизни художницы в искусстве и для искусства. Она не прячет тягостных раздумий, мучительных сомнений, которые подчас сопутствовали творческим радостям и заслуженному успеху. Это рассказ о становлении мастерства, о нелегком, полном исканий творческом пути, о мужестве и воле, необходимых человеку, посвятившему свою жизнь служению искусству.

Нам нет необходимости знакомить читателя с биографическими сведениями о жизни художницы: она сделала это достаточно подробно и полно в предлагаемой книге.

Остроумова-Лебедева не была историком искусства. Приступая к работе над «Записками», она не ставила себе цели создать книгу, где были бы систематически изложены и теоретически осмыслены пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. Это камерное, глубоко личное произведение. Многие формулировки Остроумовой-Лебедевой кажутся в наши дни наивными. Однако это возмещается острой, иногда даже поразительной интуицией художницы, ее психологической проницательностью и меткой наблюдательностью. Подчас «Автобиографические записки» уступают в яркости изложения, точности характеристик, отточенности теоретических формулировок таким воспоминаниям художников, как «Давние дни» М.В. Нестерова или «Автомонография» И.Э. Грабаря, но, быть может,

нет в мемуарной литературе советского периода книги, которая с такой убеждающей наглядностью вводила бы читателя в интимную атмосферу художественной жизни прошлого.

В «Автобиографических записках», как в зеркале, отразились время и факты, многие из которых имели переломное и решающее значение в истории русской и советской культуры. Как всякий активно работающий в своей области человек, Остроумова-Лебедева имела определенные пристрастия и антипатии в искусстве. Ее мировоззрение, отношение к эстетическим проблемам и творческой практике современников формировались в сложные для русского искусства годы, что наложило на ее суждения определенный, характерный для времени отпечаток. Взгляды и оценки, продиктованные личными вкусами Остроумовой-Лебедевой, нашедшие место на страницах «Автобиографических записок», подчас расходились с установившимися в искусствознании советского периода. Это отнюдь не умаляет ценности и значения воспоминаний художницы как произведения мемуарного жанра, однако ряд положений, выдвинутых Остроумовой-Лебедевой, требует пояснений.

Не претендуя во вступительной статье на подробный анализ теоретических взглядов автора «Записок», мы остановимся лишь на нескольких ключевых для истории русского искусства конца XIX – начала XX века моментах.

Остроумова-Лебедева начала свой творческий путь в сложное, противоречивое и бурное время, в пору активной переоценки ценностей, перераспределения ведущих сил в русском искусстве.

Революционный подъем, связанный с деятельностью народовольцев, после репрессий царского правительства, вызванных убийством Александра II 1 марта 1881 года, сменился годами жесточайшей реакции, породившей у многих представителей русской интеллигенции настроения подавленности, неверия в передовые идеи и толкнувшей ее на путь проповеди «малых дел» и «постепенства». Охватившее общество в 1890–1900-х годах брожение, причиной которому было новое соотношение общественных сил в стране перед надвигавшейся первой русской революцией, поиски ответов на новые проблемы, поставленные жизнью, толкали представителей русской художественной культуры к уходу от гнетущей действительности в область красоты и гармонии. Желание забыть тяжелые впечатления бытия, непонимание происходившей в стране социальной ломки побуждало многих, особенно молодежь, искать прекрасное в прошлом, вызывало повышенный

интерес к проблемам формы, мастерства в искусстве, «художественности», вело к аполитизму.

Товарищество передвижных художественных выставок — союз крупнейших русских художников и ведущее направление в русском искусстве на протяжении двух десятилетий с момента его основания — переживает в эту пору трудные времена. Несмотря на высокие, как и в прежние годы, достижения его членов в области портрета и пейзажа, несмотря на верность корифеев общества реалистическим традициям, в работах основной массы передвижников постепенно слабеет социальная заостренность сюжетов, сила общественного пафоса, столь характерная для времени расцвета Товарищества. По художественному воплощению, а главное — по идейным задачам, произведения многих членов объединения в эти годы объективно смыкались с работами художников-академистов. Причины этого, как указывалось выше, заключались прежде всего в исторической ситуации, сложившейся в России к концу века и выдвинувшей перед Товариществом, как и перед другими художественными группировками, задачи, существенно отличные от тех, что решало общество в момент основания. Немалую роль во внутренних противоречиях Товарищества сыграла и политика старейших его членов, стоявших во главе общества. Они ревниво охраняли права и преимущества членов-учредителей в ущерб интересам художественной молодежи. Товарищество постепенно теряло свои былые творческие и общественные позиции.

Однако отрицательная в целом оценка передвижничества, характерная для поколения художников начала XX века, которым творчество передвижников казалось искусством вчерашнего дня, и нашедшая отражение на страницах «Автобиографических записок», несправедлива и ошибочна. Здесь у автора «Записок» сказалось типичное для человека и художника, мировоззрение которого формировалось на рубеже XIX и XX веков, забвение великих завоеваний передвижничества: прогрессивности идейной направленности произведений, их общественно-воспитательной роли, содержательности, которой должны были подчиняться все средства художественного выражения, вызвавшие расцвет социально насыщенной бытовой живописи, одухотворенного пейзажа, исторической картины.

Не менее характерна и трактовка автором «Автобиографических записок» известной реформы Петербургской академии художеств, которая осуществлялась в 1893–1894 годах и вызвала бурные споры. Реформа художественного образования в

России, готовившаяся медленно и исподволь, сыграла исторически положительную роль в деле воспитания молодежи.

Протест 14 «бунтовщиков», в 1863 году оставивших стены академии в знак несогласия с царившими здесь порядками, и победное развитие творчества передвижников в последующие годы надолго определили отрицание передовой художественной общественностью значения академии как государственной школы и направления в искусстве, пытавшегося противостоять передвижничеству. Однако уже в начале 80-х годов становится ясным (о чем упоминает, между прочим, и один из глубочайших мыслителей и теоретиков искусства среди русских художников И.Н. Крамской в статье «Судьбы русского искусства»), что в академии плох метод преподавания, а не сам принцип ее существования как художественной школы и центра воспитания молодежи. Необходимость такого центра в России к концу XIX века была очевидна. И все же приход художников-передвижников И.Е. Репина, И.И. Шишкина, В.Е. Маковского, Н.Д. Кузнецова, В.А. Беклемишева, ставших профессорами — руководителями мастерских в академии в результате ее реформы, был сильнейшим ударом по привычным представлениям. Это событие было воспринято современниками по-разному. Приверженцы академии видели в нем единственный способ поднять престиж этого учреждения, павший в годы, предшествовавшие реформе, достаточно низко. Демократически настроенная критика в лице В.В. Стасова осуждала его как прямую измену идеалам Товарищества. Сами художники, ставшие педагогами, рассматривали этот шаг как свой гражданский долг перед учащейся молодежью. «...Мы пришли в академию ради вас. Наше первое и главное желание — познакомиться и сойтись с вами духовно. Ведь мы все бросили, чтобы служить, поучать, вести и удовлетворять вас...» — вспоминает Остроумова-Лебедева слова, сказанные А.И. Куинджи студентам академии*. Остроумова-Лебедева начала учиться в академии еще при старом уставе, поэтому перемены в системе преподавания, связанные с приходом передвижников, запомнились ей особенно ярко. Видимо, эта близость к событиям и не позволила ей быть объективной в оценке реформы. Увидев лишь внешнюю сторону перемен, Остроумова-Лебедева не сумела понять значения этого события для развития русской художественной школы, хотя и отмечала, что передвижники помогли ей найти «...более глубокую красоту — выразить на

---

* Автобиографические записки. Т. I. С. 71.

холсте самую жизнь со всеми ее особенностями и недостатками»*.

Приход Репина и его товарищей художников в академию не был примирением с казенной, консервативной и официальной Академией художеств. Передвижники внесли в нее дыхание жизни: изменилось содержание работ студентов, стали шире, выйдя за рамки узкопрофессиональных знаний, интересы учащихся. Представители старшего поколения зажигали молодежь своим творчеством, пробуждали у нее стремление к завоеваниям новых высот художественной культуры.

Значительное место в «Автобиографических записках» отведено страницам, посвященным пребыванию Остроумовой-Лебедевой в академической мастерской, которой руководил Репин. Он был в те годы на вершине славы. Молодежь преклонялась перед талантом художника, восхищалась творческим темпераментом, пленялась «здоровым, крепким, мощным реализмом» его искусства**. Однако, восхищаясь Репиным-художником, Остроумова-Лебедева иначе оценивала его как педагога: «...Репин не давал настоящей школы с твердыми принципами искусства, с глубоким знанием техники и ремесла в искусстве»***. Действительно, умение передать свои знания ученику — особый талант, доступный не каждому. «...Обучение, овладение мастерством часто зависят не от даровитости учителя как артиста-художника, а от особого призвания его к учительству, способности отдавать свои знания, увлекать, оплодотворять ими...» — писал уже на склоне лет М.В. Нестеров, и слова его справедливы****. В то же время, вопреки мысли автора, «Автобиографические записки» в своей живой непосредственности помогают нам понять, что педагогические усилия Репина и его товарищей, пришедших с ним одновременно в академию, не пропали даром потому, что они, не умея «научить» ремеслу искусства, увлекали молодежь своим творчеством, толкая ее к поискам собственных путей в искусстве, обогатили их разум новыми темами, раскрыли и расширили горизонты и возможности искусства. Недаром из мастерской Репина вышло столько одаренных в разных по своим творческим устремлениям художников.

---

* Автобиографические записки. Т. I. С. 72.

** Секция рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1015, ед. хр. 110, л. 39.

*** Там же.

**** *Нестеров М.В.* Давние дни. М., 1959. С. 335–336.

Желание усовершенствоваться в своем искусстве побудило Остроумову-Лебедеву совершить в 1898 году, по совету Репина, путешествие в Париж. Здесь она стала ученицей Уистлера, прославленного американо-английского художника, друга многих импрессионистов, знатока и ценителя японского искусства. Уистлер был одной из крупнейших фигур в европейском искусстве конца XIX – начала XX века.

Страницы «Автобиографических записок», посвященные пребыванию Остроумовой-Лебедевой в мастерской «Кармен Росси», где преподавал Уистлер, стали теперь классическими. Современные исследователи творчества этого художника обращаются именно к ним, желая понять методы его преподавания. Остроумова-Лебедева, любимая и, возможно, самая талантливая ученица Уистлера, оставила в «Записках» наиболее полное описание системы обучения, принятой профессором. Художница, может быть, нетвердо усвоила, как и сама признавалась впоследствии, чисто технические приемы живописного мастерства, на которых настаивал Уистлер, но то, что она получила здесь и сохранила на всю жизнь, было более ценно – это был метод изучения и воспроизведения действительности, стремление и умение передать сущность предмета через главное в его конкретной форме, отказываясь от многочисленных, затемняющих суть подробностей, любовь к строгому и изысканному колориту, тонкий вкус.

Большое место в «Автобиографических записках» Остроумовой-Лебедевой отведено деятельности художественного объединения и журнала «Мир искусства», описанию и оценке его выставок, произведений художников, экспонировавшихся на них, взаимоотношениям внутри общества и с художественными кругами и группировками начала века; сделана попытка охарактеризовать значение «Мира искусства» в русской художественной жизни.

Остроумова-Лебедева не была в числе «основателей» «Мира искусства», то есть не принадлежала к «юношескому кружку», члены которого – А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.А. Сомов, Д.В. Философов, чуть позже – С.П. Дягилев и др., – впоследствии образовали ядро редакции журнала «Мир искусства» и его выставок. Современные исследователи русского искусства начала XX века при перечислении художников, творчество которых наиболее характерно для «Мира искусства», обычно не упоминают имени Остроумовой-Лебедевой или вспоминают о ней как бы на «периферии» этого художественного направления. В какой-то мере это справедливо. И в то же

время сами мирискусники устами своего признанного главы Бенуа называли Остроумову-Лебедеву «...одной из самых цельных и типичных фигур... «Мира искусства»*.

«Мир искусства» был сложным и противоречивым явлением, имевшим много преданных сторонников, среди которых была и Остроумова-Лебедева, и много недругов. Споры о месте и значении «Мира искусства» не утихли и поныне.

«Мир искусства», как выставочное объединение художников и редакция журнала, оформился в конце 90-х годов XIX века после организации трех выставок европейских и русских художников, последняя из которых была фактически первой выставкой «Мира искусства», и выпуска в ноябре 1898 года первого номера журнала под тем же названием.

Программа основателей журнала и организаторов его выставок не отличалась устойчивостью и последовательностью. Теоретики «Мира искусства» неоднократно меняли свои принципы на прямо противоположные исходным, а творческая практика художников не раз и фатально расходилась с их эстетическими оценками.

Художников и литераторов, сплотившихся вокруг журнала и выставок «Мира искусства», объединяли неудовлетворенность состоянием русского искусства, пристальный интерес к художественной культуре Запада. Они говорили о создании в России нового, далекого от политики и «литературщины» искусства, которое соединило бы художников под знаменем «красоты». Основатели «Мира искусства» стремились повысить профессиональный уровень художников, используя и критически перерабатывая достижения западноевропейского искусства. Мечтали о том времени, когда русское искусство станет его полноправным членом. Уже с первых шагов существования общества «Мир искусства» вызывали законное негодование и критику слабые и ошибочные стороны его теоретических положений: отказ от социальной значимости и гражданственности произведений искусства (что было характерно для первых лет существования общества), направленный своим острием против завоеваний передвижничества; подчеркнутое нежелание изображать действительность и уход в подчас даже сентиментальную идеализацию прошлого; увлечение лозунгами «искусства для искусства» и «чистой художественности»; не всегда бесспорные образцы, выбранные для изучения и подражания в искусстве Запада. Нападки на академизм

* *Бенуа А.* Искусство Остроумовой. П.; Л., б/г. С. 17.

обеспечили «Миру искусства» враждебное отношение академии.

В то же время мирискусники ратовали в журнале и утверждали в своей творческой практике идеи создания большого стиля и синтеза искусств, стремились к достижению высот художественного мастерства, оригинальности творческого мышления, самобытности. Их отличала глубокая культура и разносторонность, эрудиция и тонкий художественный вкус, что импонировало современникам и привлекало художников. Даже экспозиции выставок «Мира искусства», не говоря уже о работах, показанных на них, поражали продуманностью, цельностью, художественностью общего замысла, вкусом. Интерес мирискусников к прошлому был связан с их глубокими знаниями истории, быта и искусства эпохи французского классицизма и петровского времени, которыми художники особенно увлекались. Они открыли для русской публики искусство нашего XVIII века, красоту архитектуры классицизма, которую в конце XIX века было принято считать «казенной» и «неэстетичной». С деятельностью этого объединения связано возрождение в России искусства оформления книги, небывалый расцвет графики, пробуждение интереса к прикладному искусству и театральной декорации. Много внимания и сил уделял журнал воспитанию эстетического вкуса читателей и зрителей, культивировал, возводя до уровня искусства, художественную критику.

Мирискусники, видя свою цель в создании нового направления в русской культуре, не замыкались в узком кругу. Они стремились вовлечь в свои ряды все молодое, яркое, при условии наличия «крупицы таланта и художественной правды подлинного искусства»* в работах. Многие крупные русские художники начинали свой путь на выставках «Мира искусства». Из художников старшего поколения к «Миру искусства» примкнули В.А. Серов, И.И. Левитан и даже И.Е. Репин, привлеченные широтой эстетических позиций, четкой организацией выставочного дела, энергией его создателей.

С подлинным вниманием и пониманием отнеслись члены общества и к творчеству Остроумовой-Лебедевой, восхищаясь ее работами в области гравюры и поощряя ее занятия редким и трудным искусством ксилографии. Общение с Бенуа и его друзьями имело огромное значение для Остроумовой-Лебедевой.

---

* Секция рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1015, ед. хр. 196, л. 4 об.

Через много лет после первой встречи с Бенуа, уже зрелой и признанной художницей, она писала: «...для меня Ваше знакомство и дружба, Ваше внимание ко мне было большим, выпавшим на мою долю счастьем в жизни. Я всегда это так понимала и благодарила и благодарю до сих пор судьбу за это. Вы как раз пришли ко мне в период моих тяжелых внутренних переживаний и сомнений. Когда из ученика, я чувствовала, настало время стать художником, когда он должен знать, что ему делать и как делать. Вы меня поддержали. Вы помогли мне найти себя как художника. Вы на многое прекрасное открыли мне глаза. Вы, надо признаться, просто сделали из меня художника...» *

Тесные и многолетние дружеские связи Остроумовой-Лебедевой с художниками круга «Мира искусства» делают особенно интересными и ценными для современного читателя страницы ее «Записок», посвященные этому объединению, членом которого художница была до его ликвидации в 1924 году, хотя оценка деятельности этого общества у автора несколько односторонняя.

Большое влияние на формирование мировоззрения художницы, на весь ее дальнейший путь в искусстве оказали революционные события 1905 года. Они всколыхнули всю Россию. Революция 1905 года, отношение к ней, к «свинцовым мерзостям» царизма наметили тот рубеж, который впоследствии, уже после октябрьских событий 1917 года, разделил дружный и связанный нерушимыми, казалось бы, узами общих симпатий и вкусов в искусстве кружок мирискусников на два лагеря. Большинство художников, активно приветствовавших первую русскую революцию, приняли, подобно Остроумовой-Лебедевой, и октябрьские преобразования.

По своему мировоззрению художница принадлежала к той части русской либеральной интеллигенции, которая ясно сознавала бессмысленную жестокость самодержавия и находилась в оппозиции к царскому правительству. Не понимая, безусловно, всей глубины общественного катаклизма, потрясшего страну в 1905 году, она воспринимала взрыв народного возмущения как справедливую битву «добра» со «злом».

Вместе со своими друзьями художниками Остроумова-Лебедева, сочувствуя борьбе за демократию и свободу, деятельно участвовала в организации и издании журналов политической сатиры «Жупел» и «Адская почта», печатавшихся в Петербур-

---

* Секция рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1015, ед. хр. 480, л. 43.

ге в 1905-м и начале 1906 года. Вокруг этих изданий объединились М. Горький, Серов, Лансере, Билибин, Добужинский, Кустодиев и др. В «Жупеле» из работ Остроумовой-Лебедевой была помещена гравюра «Саркофаг», ставшая заставкой к стихотворению Гусева-Оренбургского «9 января». Участвуя в журналах, Остроумова-Лебедева открыто выступила на стороне демократических сил, активно примкнула к протесту передовой русской интеллигенции.

Разгром революции 1905 года вызвал глубокие изменения в настроениях русского общества. Активная деятельность, подъем сменились настроениями упадка и пессимизма. Охваченная глубоким идейным кризисом, значительная часть русской интеллигенции изменила демократическим идеалам, сменяя «вехи» и переходя на позиции буржуазного либерализма. Это вело к распространению ставших модными идей философского идеализма, религиозного мистицизма и символизма.

На рубеже 1910-х годов в русском искусстве возникает ряд новых, так называемых «левых» течений и художественных группировок. Каждая из них, как вспоминала Остроумова-Лебедева, выдвигала определенную программу, чаще всего формалистического характера, стремясь разрушить традиционные формы, виды и жанры искусства, изменить их характер, связи и взаимоотношения, пытаясь выразить тем самым протест против современного общественного уклада.

Следует отметить, что воссозданный в 1910 году после разрыва петербургских художников с московскими членами «Союза русских художников» «Мир искусства» с интересом следил за творческой деятельностью молодых и талантливых художников. Многие из будущих «бунтарей» начинали свой путь на выставках «Мира искусства». Это было практическим осуществлением принципа, которого всегда придерживалось общество: жизнеспособным, по словам Бенуа, может быть лишь то художественное объединение, которое не боится нового и умеет привлечь в свои ряды талантливую молодежь. Но «Мир искусства» 1910-х годов уже был не тот. Исчез полемический задор первых лет существования; стремление к художественной культуре, широте кругозора в искусстве, профессиональному мастерству получило общее признание. Авангардные позиции в искусстве заняли другие общества и объединения.

Не останавливаясь на подробностях идеологических построений символизма, кубизма, футуризма, беспредметничества и прочих «измов», постоянно сменявших друг друга после 1910 года на дорогах русского искусства, и рассматривая итоги

деятельности этих часто противоборствовавших направлений в историческом плане, отметим, что нельзя удивляться отрицательной оценке исканий этих художников, данной Остроумовой-Лебедевой в «Автобиографических записках». Как подлинный художник-реалист, каким она оставалась всегда, она не могла принять теоретические концепции и практику русского «авангардизма», которые вели искусство в тупик.

В своих оценках «нефигуративного» искусства Остроумова-Лебедева была постоянна. Не приняла она и работ П. Пикассо, с которыми познакомилась на персональной выставке художника в 1926 году во Франции. Ей была глубоко чужда и непонятна трагедия творчества этого гениального мастера, порожденная мучительным разладом с действительностью.

В советское искусство Остроумова-Лебедева входит уже сформировавшимся художником, пользующимся европейской известностью.

Она осталась верна пути художника-реалиста, мастера своеобразного, поэтического пейзажа, увлеклась портретной живописью. В послереволюционные годы ее работы приобретают оттенок романтической взволнованности, что ранее не было свойственно ее таланту, но что было характерно для того времени.

В сложном переплетении течений русского искусства первых послереволюционных лет, где рядом сосуществовали и формальное экспериментаторство, и скрупулезная, граничащая с натурализмом передача черт нового в жизни страны средствами изобразительного искусства, и поиски монументального стиля, творчество Остроумовой-Лебедевой сохранило свою индивидуальность и верность реалистическим традициям.

Остроумова-Лебедева по праву занимает в эти годы одно из ведущих мест в отечественном граверном искусстве. В тот период большую популярность приобретает школа В.А. Фаворского, которая, в отличие от декоративно-живописного стиля, присущего работам Остроумовой-Лебедевой, утверждает иное направление в ксилографии, как бы возрождающее приемы обрезной гравюры немецких мастеров и тоновой штриховой гравюры. Но именно Остроумовой-Лебедевой выпала на долю честь стать создательницей школы самостоятельной станковой гравюры, чуждой задачам репродуцирования.

Творческая манера Остроумовой-Лебедевой получила дальнейшее развитие и в цветной станковой линогравюре, которая многим обязана приемам гравирования, найденным и разработанным художницей. В деревянной гравюре ее влияние

2 - 44

особенно сильно чувствуется у Н.Н. Купреянова, в линогравюре — у В.Д. Фалилеева.

Заслуги художницы перед русским и советским искусством были высоко оценены. В 1951 году ей было присвоено почетное звание народного художника республики, она была награждена орденом Трудового Красного Знамени. При образовании Академии художеств СССР Остроумова-Лебедева была избрана ее действительным членом.

В 1955 году, в день своего восьмидесятичетырехлетия, художница скончалась в любимом ею Ленинграде.

Нам остались великолепные гравюры, тонкие и чарующие своим мастерством акварели, собранные в многочисленных музеях. Эти произведения вместе с переиздаваемыми ныне книгами — щедрый дар таланта Остроумовой-Лебедевой людям и прекрасный памятник замечательной русской художнице и граверу.

* * *

При подготовке настоящего издания были изучены архивы Остроумовой-Лебедевой, хранящиеся ныне в Секции рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге, куда они поступили по завещанию художницы после ее смерти. Особое внимание было обращено на имеющиеся здесь варианты и подготовительные материалы к «Автобиографическим запискам». Это позволило внести в ныне публикуемое издание ряд дополнений. Добавления эти различны по объему и содержанию. Иногда они довольно значительны, как, например, рассказ о выставке работ художника А.Е. Яковлева в Париже, которую автор осматривала в 1926 году, или глава «Путешествие в Италию в 1899 году», случайно не попавшая, по свидетельству Остроумовой-Лебедевой, в первый том «Автобиографических записок», изданный в 1934 году. Чаще же это мелкие, но точные детали, проливающие новый свет на ситуации, уже описанные автором, на взаимоотношения и характеры людей, с которыми сводила ее жизнь, прибавляющие новые штрихи, акцентирующие взгляды и критерии Остроумовой-Лебедевой в искусстве. Отрывки, рисующие блокадный Ленинград, введенные в публикуемый ныне текст «Записок», свидетельствуют о мужестве, патриотизме и воле художницы.

Особый интерес для современного читателя представляют воспроизводимые в дополнениях к «Автобиографическим

запискам» главы и отрывки из подготовленной к печати, но не вышедшей при жизни автора книги «Пути моего творчества». Остроумова-Лебедева начала работу над этой книгой в 1950 году, желая как бы суммировать все, что относилось к ее художественной деятельности. При этом она широко пользовалась уже опубликованными «Автобиографическими записками», отбирая места, наиболее отвечающие поставленной ею перед собой цели – рассказать читателю о своем художественном опыте, творческих замыслах, поисках. Она переносила сюда целые куски текста «Автобиографических записок» без изменений или с небольшими вариантами. Эти повторы сделали невозможным напечатание полностью «Путей моего творчества» в настоящем издании рядом с «Записками». В приложении даны фрагменты из этого труда, раскрывающие творческий метод Остроумовой-Лебедевой, хотя отдельные места в них иногда близки к тексту «Автобиографических записок». Особенно значительна здесь глава «Мир искусства», где автор дает развернутую характеристику и оценку деятельности и целей объединения, краткие описания творческого облика своих друзей мирискусников: Бенуа, Бакста, Головина, Билибина, Сомова, Серебряковой, Лансере, Добужинского, Петрова-Водкина и художников старшего поколения, примыкавших к «Миру искусства», – Серова, Врубеля. Подробно останавливается автор и на собственной роли и месте в деятельности общества, на взаимоотношениях с его членами.

Интересны также отрывки, касающиеся метода работы Остроумовой-Лебедевой в технике акварели и гравюры, где художница, подводя итоги своему многолетнему опыту, дает ряд практических советов. Она описывает технику и приемы цветной и черно-белой ксилографии, инструменты, необходимые граверу для работы, сорта и свойства бумаги для печатания гравюр, качество красок и возможные их сочетания, свойства пород дерева, применяемого при изготовлении гравюрных досок.

Для всякого интересующегося и занимающегося акварельной живописью человека неоценимы опыт и наблюдения Остроумовой-Лебедевой, изложенные в главе «Рисунок, акварель, акварельные краски». Главный совет, который она дает начинающему художнику, – работать осмысленно, пытаясь для себя выяснить, что в предмете больше всего затронуло внимание, и это постараться передать своими художественными средствами. Не менее драгоценны и практические указания по технике акварельной живописи, проверенные многолетней творческой практикой, приводимые автором. Придавая большое значение

«ремеслу» искусства, Остроумова-Лебедева подробно рассказывает в этом разделе о приемах работы акварелью на природе и в помещении, попутно сообщая все необходимое о снаряжении художника-акварелиста.

В отечественной литературе, посвященной вопросам «ремесла», техники искусства, не много существует страниц, где бы с таким уверенным знанием дела были раскрыты «тайны ремесла».

Составитель приносит глубокую благодарность лицам, оказавшим ему большую помощь при подготовке настоящего издания к печати: коллективу Секции рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, сотрудникам Секции рукописей Государственного Русского музея и Н.Е. Морозовой, сообщившей ряд ценных и редких сведений о жизни Остроумовой-Лебедевой.

В настоящем издании имена иностранных художников, писателей и других известных лиц даются в современном написании, за исключением некоторых, характерных для Остроумовой-Лебедевой, привыкшей к транскрипции начала XX века (например: Чурлянис – вместо Чюрлёнис: Бердслей – вместо Бёрдсли и т. п.). Сокращенные автором имена, отчества и фамилии восстановлены в квадратных скобках. Купюры в тексте, необходимость которых была вызвана наличием смысловых повторов, отмечены отточиями в угловых скобках.

В примечаниях приняты сокращения: ГТГ – Государственная Третьяковская галерея; ГРМ – Государственный Русский музей.

Н. Приймак

Посвящаю светлой памяти моего дорогого мужа

Автобиографические записки

■

Том I

I

ДЕТСТВО

Очень ранних воспоминаний у меня мало. Все, что помню, думаю, не построено ли на рассказах близких мне людей. Вспоминаются ясно такие мгновения: кто-то подносит меня на руках к маме, она в бархатной кофточке, я тянусь к ней и, захлебываясь от восторга, глажу ручонками бархат. Это ощущение теплой, мягкой поверхности необыкновенно сладко моему младенческому сознанию и чувству осязания. Чувство осязания, после зрения, наиболее доминирующее у меня из пяти чувств.

Помню мелькающие перед моим лицом мамины руки: крупные, нежные руки, очень белые, ладонь и пальцы ярко-розовые.

Нас было шестеро детей, я — вторая. Здоровьем я была всех слабее. Мама очень много сил и времени потратила, чтобы вырастить меня такой же крепкой, как мои братья и сестры, и потому, может быть, она в то время особенно нежно ко мне относилась. Доктора объясняли мою слабость и хрупкое здоровье тем, что родители[1] за полгода до моего рождения пе-

реехали из Варшавы в Петербург. Перемена климата (мать моя родилась и выросла в Варшаве), разлука с родителями, чуждые люди и обстановка, а главное, бесконечно длинная петербургская зима с темными днями и с отсутствием солнца угнетающе действовали на маму. Несмотря на энергичный и деятельный характер, она хандрила и тосковала.

Когда мне было пять лет, мы погорели[2].

На этом событии я остановлюсь несколько подробнее, так как, пережив во время пожара очень сильное нервное потрясение, я всю жизнь испытывала его последствия. После пожара у меня начались ежедневные беспричинные слезы; когда я подросла — приступы непонятной тоски, депрессии, меланхолии; в минуты напряженной работы или сильных духовных подъемов — болезненные явления галлюцинаций.

Пожар произошел ночью. Мы жили на даче в Стрельне, во втором этаже. Моя мать проснулась от запаха гари и, узнав, что наша дача горит, бросилась в детскую, схватила меня спящую, в одной рубашонке, завернула с головой в одеяло и бросила с балкона в сад; болезненное впечатление от удара о землю и от прикосновения к холодной и росистой траве. Вслед за мной полетел второй пакет с моим трехлетним братом.

Когда все повыскакивали из горящего дома и приютились в дворницкой, мама вдруг вспомнила о своей шестимесячной дочке — моей сестре Соне[3], которую забыли в горящем доме. Крик мамы, полный ужаса и горя, ясно вспоминается мне до сих пор. Она бросилась по приставной лестнице в горящий дом, с величайшим трудом нашла дорогу в спальню, где находился ребенок, и с таким же трудом выбралась на балкон; вследствие небрежности приставная лестница упала, и мама, боясь потерять мгновение, с ребенком на руках бросилась с балкона вниз.

Я стояла внизу и смотрела, окаменелая от ужаса.

Через несколько мгновений дом стал качаться из стороны в сторону, весь объятый пламенем, и рухнул с треском и грохотом на бок.

Этот пожар в нашей семье часто служил указанием времени, когда что-либо случалось в нашей жизни. Говорилось: «Это было до пожара» или «Это случилось после пожара».

* * *

Уже в раннем детстве у меня проявилось сильное влечение к ярким краскам; мне вспоминается такой случай.

Мама собралась в гости к одной даме, у которой была маленькая дочка, и взяла меня с собой.

О! Что я увидела, когда мы пришли к ним! Маленький туалетный столик! И на нем... какая прелесть! Куколки, вазочки, коробочки и фарфоровые фигурки.

Особенно прельстил меня прехорошенький фарфоровый петушок. Весь беленький, а крылышки и хвост пестрые-пестрые! Точно радуга! И я не устояла перед искушением; ясно сознавала, как дурно брать чужое, но моя воля оказалась слабой. Рука сама потянулась за пестрым петушком, и в тот момент, когда никто на меня не смотрел, я крепко зажала его в кулачке.

С той минуты — прощай мое спокойствие! Я была подавлена стыдом и сидела в гостях сама не своя. Я не хотела признаваться, что стащила петушка, боялась, чтобы кто-нибудь не увидел его у меня, но в то же время и держать его в руке было нестерпимо: казалось, он жжет мне ладонь.

Вся моя живость куда-то пропала, и мама не могла понять, что же такое со мной приключилось.

Еле-еле я дождалась, когда мама собралась домой. Проходя через двор, я незаметно разжала руку и выпустила милого петушка. Он камнем упал на землю.

Помню облегчение, которое я почувствовала, когда рассталась с ним. С веселым криком я побежала вперед.

Очень долго я не могла забыть этот нехороший поступок, и мне было неприятно встречаться с моей знакомой девочкой.

И никому никогда не рассказывала я об этой краже петушка, так было совестно и стыдно.

Кукол в детстве я не любила, а тем более шить на них и нянчить. Исключение составлял Карлушка, большая облинявшая резиновая кукла. Как сейчас помню, у него была прорвана голова и оторван на животе пупок. Он очень развлекал меня во время сидения в частых целебных ваннах. Нажать — и из него фонтаном брызгала вода.

Когда мне было пять лет, у нас появилась бонна-немка. В первый же день она заставила меня сшить Карлушке платье из коричневой материи. Я послушно сидела, вдевала нитку в иглу и думала: «Как же теперь будет брызгать вода из моего Карлушки?»

Гуляли мы чаще всего в Летнем саду. Любимым сборным местом была площадка дедушки Крылова[4]. Кругом стояли скамейки, на них сидели взрослые, а дети резвились вокруг. Через несколько минут после нашего прихода подходила группа детей, держась за руки, и предлагала: «Девочка, хотите играть в кошки и мышки или в палочку-воровочку, в горелки или в пятнашки?»

Помню полные бессмысленности слова, которые произносились кем-нибудь из нас, и при каждом слоге пальчиком тыкался подряд один из детей, стоящих вокруг. «Кова нова чем подкова, слада мида чем палида, кое-вее бом, оставайся дураком».

Кто был «дураком», должен был ловить всех разбежавшихся.

Бывало очень весело. Мы были толстые, румяные дети, и не раз я слышала, как нашу немку спрашивали: «Чем вы кормите детей? У детей не петербургский вид!»

Летний сад мы очень любили и проводили в нем целые дни. Он был тенист и украшен во многих местах большими куртинами ярких цветов.

Зимой сад приобретал другой облик. Напоминал уснувшее белое царство. Гуляющих было мало. Мы, не присаживаясь, ходили вокруг по деревянным мосткам. Статуи стояли в серых чехлах, многие скамейки были унесены в павильон.

Приходили в Летний сад через Цепной мост[5]. Очень любила я идти по Цепному мосту. Он приятно и ритмично качался. Ритм его менялся.

Когда шел народ, ехали извозчики, он как-то мелко плясал под ногами, меняя такт и внося перебои. Когда шел обоз ломовых, его ритм становился реже, и глубже, и шире. Больше всего я любила, когда по нему шел отряд войск. Топанье многих ног придавало мосту какую-то особую жизнь. Ритм его был бодрый, определенный и веселый. Бывало, идешь по мосту и, не оборачиваясь, уже догадываешься по его качанию, что по нему идут ломовые или идет войско.

Вдоль его пешеходных дорожек тянулась доска. Сквозь нее проходили вертикальные железные парные стержни, прикрепленные вверху к парным цепям. Цепи эти висели с боковых высоких устоев, спускаясь качелями к середине моста.

Помню, что я норовила идти по этой доске между двумя рядами стержней под цепями.

Однажды осенью я хотела привычным образом пройти под ними, но цепи меня не пустили, мне надо было низко согнуться, чтобы пролезть под ними. Выросла! Мост говорил мне, что я выросла. Я как-то осязательно тогда поняла, что такое рост.

Заворачивая с Литейной на Пантелеймоновскую улицу, мы уже издали видели Цепной мост. Он казался совсем кружевным. Через его ажурные устои просвечивало небо, деревья Летнего сада. Во время дождя он темнел, рисуясь выше и стройнее. Иногда он покрывался инеем и стоял как сказочное волшебное видение. Высоко на перекладинах нежно блестели вызолоченные морды львов. И всегда над ним вились и кружились птицы, усеивая его бесчисленными подвижными комочками.

В детстве мы очень любили Вербный базар и балаганы и никогда не пропускали их.

Особенно я любила балаганы. Меня очень увлекали театральные представления с такими, как теперь вспоминается, нелепыми сюжетами. Очень в ходу были пье-

сы с чертями, большими и маленькими. Одна пьеса, как мне помнится, называлась «Анчутка беспятый», в ней все сплошь были черти. Потом были пьесы военного характера: «Взятие Плевны» и «Завоевание Сибири Ермаком». Много было в них шума, грохота, трескотни и порохового дыма. Люди сломя голову бегали взад и вперед, лезли друг на друга, кололи, валились мертвые. Публика очень сочувственно относилась к происходящему на сцене, высказывала громко свое мнение, подавала реплики актерам, сожалела о побежденных, грозила злым и коварным.

Мы, дети, были совершенно очарованы всем происходящим на сцене. Все принимали как взаправдашнее. Не замечали тулупов под платьями актеров, под белилами и румянами — посиневших носов, щек, мочальных бород и волос — это пустяки. Все освещалось бенгальским огнем, застилалось настоящим дымом, пахло порохом, и каждый раз надо было сделать усилие над собой, чтобы вернуться к действительности и почувствовать свои онемевшие, застывшие ноги. Выходя из одного балагана, мы сразу же тянули нашу немку к следующему.

Когда мне было семь лет, родители переехали на казенную квартиру на Баскову улицу.

В эту зиму к нам приезжала в первый раз наша бабушка Ольга Ивановна, папина мать. Маленькая, худенькая старушка, в широком коричневом платье с белыми горошками. Лицо сухонькое, точеное. Она была не очень ласкова с нами. Я неотступно наблюдала ее, думая: «У меня мама молодая, а у папы — старая, бедный папа!»

Моя старшая сестра Маруся[6] была любимицей отца и в девять лет считалась взрослой. У нее была отдельная комната и книжный шкаф, набитый книгами, — предмет моего удивления. Хотя между нами было только два года разницы, меня причисляли к остальным детям, и я помещалась в детской с братом Борей[7] и бонной.

Помню, как мама приучала нас спать в темноте; немка, уложив всех, тушила свет и уходила к матери в

гостиную. Я не сразу засыпала. Лежала, вперив глаза в темноту, прислушиваясь ко всякому шуму и шороху. Меня охватывал какой-то непонятный страх, и я начинала нервным, встревоженным голосом звать Fräulein. Она приходила:

– Was hast du?*

– Что-то бьется у меня под кроватью, что-то стучит, я не могу спать.

Она заглядывала под кровать:

– Ничего нет. Спи! – и уходила.

Я продолжала лежать, но ужас захватывал мое дыхание. Мне казалось, темнота громадными черными глыбами сейчас задавит меня. Я взывала:

– Боря, ты спишь?

– Нет, не сплю. А что?

– Ничего.

Я на несколько минут успокаивалась, потом опять слышала тиканье и туканье под кроватью, и опять ужас наваливался на меня невыносимой тяжестью.

Опять я окликала брата:

– Боря, ты спишь?

И не получала ответа. Становилось еще страшнее, но в конце концов спасительный сон приносил мне покой.

Только долго спустя я поняла, что тиканье и туканье было мое собственное сердце.

На всю жизнь я потеряла способность засыпать при свете, приобрела неудобную привычку немедленно просыпаться при первом свете зари.

Меня долго не учили. Грамоте я выучилась сама очень рано и не помню как. Иногда мама, когда я очень к ней приставала, давала мне переписывать с книги. Меня очень интересовали знаки препинания. Особенно я старалась над запятой. Сначала очень аккуратно делала круглый шарик и к нему приделывала маленький кривой хвостик, пока мама однажды, глядя на мои старания, не заметила: «Смотри, вот так!» – и чиркнула

* Что с тобой? (*нем.*)

пером по бумаге сверху вниз (первый урок симплификации).

Восьми лет я стала систематически учиться. Появилась, кроме немки, наставница — курсистка Бестужевских курсов[8], естественница, Фрейганг. Мои родители стояли за позитивные знания. На окне помещался ряд банок, и в них заключенные зверюшки: лягушки, морские свинки, гадюки. Однажды гадюка из банки куда-то уползла. Всю квартиру перешарили, а так и не нашли.

Фрейганг очень много занималась, все резала что-то на стекле. Говорили про нее, что она открыла какой-то неизвестный до сих пор нерв у лягушки. Она часто показывала мне и брату разрезанную лягушку, перебирая ее пинцетом. Особенной любознательности я к этому не проявляла.

II

ШКОЛЬНЫЕ ГОДЫ

В 1881 году я поступила в Литейную гимназию. 4 сентября папа повел меня на приемный экзамен.

Как я держала экзамен? Легко. Я была хорошо подготовлена. Помню, взрослые удивлялись моему миниатюрному виду, а мне было уже десять лет.

Первые дни я замечала, что классная наставница как-то подозрительно и с опаской посматривала на меня. Она и многие учительницы думали, что вот появилась в гимназии «вторая» Остроумова, такая же сумасшедшая шалунья и проказница, какой была моя сестра Маруся. Она училась в гимназии уже два года и решительно всем была известна. В рекреационное время она ухитрялась быть сразу во многих местах, везде вытворяя всевозможные и неожиданные шалости. Как сейчас ее помню: большие черные глаза блестели задором и удалью, щеки горели румянцем, две черных толстых косы плясали по спине, когда она проносилась мимо меня. Ее все любили, и толпа девочек бегала за нею. Классной даме она приносила много хлопот, но обезоруживала последнюю своей прямо-

той и искренностью, и дело ни разу не доходило до родителей.

Скоро все увидели, что я совсем другого темперамента, была спокойна и тиха, хотя иногда и выкидывала шалости, конечно чаще всего подбиваемая сестрою.

Помню одну нашу проказу. Дело было летом, в Финляндии. Мы с сестрой решили ехать на лодке по реке «до самого моря». Сестре было двенадцать лет, мне — десять. С вечера мы потихоньку снесли в лодку картофель, хлеб, спички и соль, а сами на рассвете тихонько выбрались из дому. Мы не подумали о родителях и их тревоге. Плыли мы на веслах целый день, изредка причаливая к берегу. Река была глубока, но не широка. В одном месте она сильно сужалась и начинала вертеться и петлять по обширной низине, видимо когда-то бывшей озером. Сестра решила исследовать местность, сократить время и труд и предложила вытащить лодку на берег и протащить ее волоком до конца этой равнины. Но, конечно, не только протащить, но и вытащить лодку на берег мы не смогли, как ни пыхтели. Пришлось проделать весь ее причудливый путь. Вечером, когда стало темнеть, мы выбрались на высокий берег. В сосновом лесу разложили костер и стали печь картофель. Картофель сгорел снаружи и был сырой внутри... Вокруг нас быстро темнело. Начались в лесу ночные шорохи и движение... Нам стало как-то скучно, потом грустно, потом мы стали плакать и решили, не глядя друг на друга, когда забрезжит свет, ехать домой. И так ночь мы просидели у костра. Утром поехали обратно; грести против течения было трудно, да и ладони наши покрылись пузырями. На полдороге нас встретили люди, посланные нашими родителями на поиски, они взяли нас на буксир. Когда мы подъезжали к дому, Маруся мне шепнула: «Не говори, что мы плакали».

К этому же времени относится появление в нашей семье Минны Васильевны Гаммерманн, которая на всю жизнь осталась моим другом.

Помню ее приход. Папа говорил с нею в столовой, а мы все пятеро расселись в ряд по стульям и внимательно слушали. Это была очень милая и кроткая особа, с бесцветными глазами и длинным утиным носиком. Окончив беседу, она обвела нас взглядом и, указывая на меня, спросила: «Эта девочка тоже ваш ребенок? Она не похожа на всех остальных!» Она долго жила у нас, пока мы все не подросли. Маленькая, с толстыми ручками, усеянными кольцами, она очень любила одеваться, особенно любила большие шляпы со страусовыми перьями.

Мы все к ней сильно привязались. Когда ей надо было уходить от нас, чтобы на другом месте опять подымать чужих детей, как мы и она горевали! Мы постоянно ее навещали и поддерживали с нею дружеские отношения, она всегда участвовала в важных событиях нашей семьи. Умерла она старенькой, во время голода, отдавая все свои силы и время чужим детям и их матерям...

Первый год в гимназии я училась сравнительно хорошо, но потом у меня стали обнаруживаться пробелы. Может быть, я была недостаточно внимательна в классе, может, ленива, а может, это объясняется просто случайностью. Мне врезался в память один случай. В моем дневнике за русский язык появился нуль! В классной работе надо было просклонять «эта разорвавшаяся сеть». Я сделала в словах какую-то ошибку и повторила ее в каждом падеже. Учительница русского языка сосчитала это за двенадцать ошибок и поставила мне эту потрясающую отметку.

Если б только она знала, какую тяжесть навалила на мою душу! Нуль! Нуль! Я была совершенно раздавлена таким «ужасным несчастьем». Надо было отнести этот дневник для подписи родителям. Мое подавленное и угнетенное состояние не было следствием страха перед родителями. Они были всегда добры и ровны с нами. Здесь было нечто другое: стыд, оскорбленное самолюбие и гордость при исключительной застенчивости. Помню, как я сумку, в которой лежал дневник и в нем нуль, очень долго несла домой. На каждом шагу останавлива-

3 – 44

лась, присаживалась на тумбы, торчала без конца перед окнами магазинов, наконец, все-таки пришлось прийти домой. Как все обошлось с родителями? Помню, что они меня утешали, а я горько плакала. Но потом у меня стало очень легко на сердце.

Была я до крайности застенчива. Это мешало мне сходиться с подругами, и пребывание в школе было для меня пыткой. Не только отвечать урок или читать молитву перед классом, но даже такая простая вещь, как войти утром в класс, где собирались перед занятиями девочки, представлялась мне трудной. Каждый раз я застревала в дверях, чтобы собраться с духом, и шла к своей парте вся красная. Школу я вспоминаю всегда с тягостным чувством.

Очень я любила дни, когда оставалась дома. Родители решили во избежание переутомления оставлять нас на день дома, кроме воскресенья, разрешая нам заниматься, чем мы хотим. Вот тут-то наступали у меня минуты большого наслаждения. Я торопилась вставать рано и сейчас же принималась рисовать. Срисовывала с литографированных альбомов пейзажи, животных и разные сценки. Рисовала целый день... Маме нравилось мои рисунки показывать близким друзьям. За мной посылали в детскую, и я, переконфуженная, являлась в гостиную.

Я не любила общих детских игр. Среди игры, по непонятному импульсу, тихонько и незаметно убегала ото всех и забиралась на папин диван, а то и дальше — на нянину кровать.

Это случалось со мной и впоследствии, когда я была уже взрослая. Вдруг, среди веселья, общего оживления, меня охватывала ужасная скука и непреодолимое желание уйти от этого света, шума, а главное, от людей. Я незаметно ускользала в нянину комнату и в темноте сидела на ее постели. Потом, придумав какое-нибудь объяснение, я, отдохнувши душой, опять возвращалась.

Долго, почти до юношеского возраста, я говорила очень неправильно по-русски.

Когда мне было тринадцать лет, я чуть не утонула. Мои родители проводили с нами лето у В.К. Чеховича, нашего дяди[9]. Он был инженером водных путей и жил в Сясьских Рядках, при впадении реки Сяси в Ладожское озеро.

Однажды мама и я собирались на рыбную ловлю. Мама была уже в лодке и, наклонившись, что-то прилаживала у руля, поджидая Федора, нашего служителя. Я стояла на «лаве»*, тоже собираясь перебраться в лодку. До сих пор я не могу объяснить моего тогдашнего поступка. Я подошла к краю «лавы», будучи на середине канала, и занесла правую ногу через низкий барьер. Чувствуя, что нога моя уходит куда-то вглубь, я в какой-то странной задумчивости и рассеянности перенесла и другую ногу через барьер моста и пошла под воду. Не закричала и не сделала усилий удержаться на воде, несмотря на умение плавать. Мама меня о чем-то спросила, не получив ответа, обернулась и, заметив мою плавающую шляпу и расходящиеся круги, сразу поняла, в чем дело, и громко стала звать на помощь. На ее крик прибежал с гребня откоса погонщик лошадей, кубарем сбежал вниз и багром принялся шарить в воде.

А я переживала совсем особенные впечатления. Когда вода неудержимо стала заливать мне уши, нос и рот и я начала захлебываться (физических страданий при этом не было, кроме чувства удушья), в момент потери сознания я видела волшебную картину. Вокруг меня блестели бесчисленные алмазы, переливаясь всеми красками радуги, и напоминали собою яркие, прекрасные цветы, которые двигались, все время меняя свои очертания. В последние мгновения моего сознания у меня мелькнул вопрос: «А кто после моей смерти получит мой ящик с красками? Хорошо, если бы Маруся!..» И вдруг меня пронзила страшная мысль, которая чуть меня не погубила: «Сейчас чудовищный осетр откусит мне руку или ногу».

---

* Плавучий мост в виде плота, который во время прохода судов отводился в сторону. *(Примеч. авт.)*

И действительно, в это мгновение что-то ударило меня в бок. Я с ужасом отпихнула от себя это «нечто» (багор) и... потеряла сознание.

Очнулась я, лежа на откосе канала, когда мама и погонщик возились надо мной. Я скоро пришла в себя и без помощи, шатаясь и заплетаясь в мокрой одежде, пошла домой.

В эту осень я сильно заболела. После дифтерита обнаружился паралич шейных мышц. Несколько месяцев пролежала я в постели, иногда громко крича от боли. Учение было нарушено, и я осталась в классе на второй год. Лежа в постели, я рисовала.

На следующий год, имея много времени, решила ходить в вечерние начальные классы школы Штиглица[10].

Директором школы был Максимилиан Егорович Месмахер[11]. Властный, умный и энергичный человек. В школе — отличные, светлые классы, электрическое освещение (в то время редкость), чистота, порядок, организованность, дисциплина. В младших классах Месмахер преподавал сам, первый знакомясь со вновь поступившими. Подходил он к каждому индивидуально, внимательно, тонко подмечая особенности каждого.

Он был строг и требователен, но в нем была простота в обращении, правдивость, искренность и справедливость. Наружность очень внушительная. Высокая, плотная фигура. Седая, вьющаяся грива волос. Крупные черты широкого лица со следами оспы. Совсем львиная голова.

В вечерних начальных классах преподавали ученики из старших классов Центрального училища и окончившие его.

Кроме срисовывания орнаментов карандашом и тушью, нам, юным ученикам (мы все были подростки), приходилось много внимания уделять всевозможным упражнениям. Первая и главная задача была — развить глазомер. Для этого нам давали особые рисунки небольшого формата, которые мы увеличивали на больших листах бумаги. Задача состояла в том, чтобы делить про-

странство бумаги на разные отрезки во всевозможных направлениях и комбинациях, соединяя их линиями. Отмеривать полоской бумаги строго запрещалось.

Много приходилось работать тростниковыми перьями. Нас научили обрезать их, придавая им форму пера. Был тростник светлый, более широкий в диаметре, и тонкий. Перья из него выходили мягкие и более гибкие, а был еще тростник темно-коричневый, гораздо тоньше первого, очень твердый. Им проводились более тонкие и жесткие линии.

Штриховать нас заставляли очень много. Штрихуя по разным направлениям и под разными углами, мы должны были совершенно неподвижно держать локоть правой руки на столе, двигая только кистью руки. Развивалась большая гибкость и подвижность кисти и запястья. Мне это очень пригодилось впоследствии, когда я стала гравировать.

Еще было такое упражнение (оно способствовало развитию твердости и меткости руки и привычки координировать движение руки с волей рисующего): надо было, часто даже стоя, проводить кистью или тростниковым пером линии, держа руку на весу, в воздухе, и при этом линию необходимо было, не прерывая на дороге, доводить до определенного конца. Или, наоборот, линию прерывать в определенных местах, ставить точки.

Помню, как я однажды роптала на такое рисование, и Месмахер мне сказал: «Когда вы вырастете и станете художницей, вы будете писать портрет. Обладая меткостью и твердостью руки, вы подойдете к холсту и сразу поставите блики на глаза. Рука вам не изменит. А пока это время не пришло, надо упражняться».

Школа учила точности, терпению и выдержке.

При поступлении в школу мне стало известно, что я очень близорука, а до тех пор я думала, что вижу, как все. Это обнаружилось так: передо мной повесили гипсовый орнамент и приказали срисовать. Я не могла этого сделать. Почему? Я ничего хорошенько не могла разобрать, сидела растерянная, не зная, как приняться,

и приписывала свою беспомощность бездарности. Долгое время просидела, делая напрасные попытки что-то нарисовать. Подошел Месмахер, увидел меня всю красную, со слезами на глазах: «В чем дело?» Я в отчаянии показала на мою мазню. Он принялся мне объяснять, и здесь ему стало ясно, что он имеет дело с близорукой девочкой. Он посоветовал, не откладывая, пойти к окулисту, и с тех пор я ношу пенсне. Рисование быстро двинулось вперед.

В гимназии я училась спустя рукава. Очень много читала, это была моя страсть, иногда — целые ночи напролет. Восхищалась Пушкиным, Байроном, Жуковским, постоянно их читала, учила наизусть.

Когда была в шестом классе, задумала издавать журнал «Философ». Назвала его кличкой, которой окрестили меня школьницы-товарки в насмешку за мой молчаливый и сосредоточенный вид. Смехотворная затея! Журнал был рукописный и состоял из длинного ряда склеенных листов, напоминая собой древний свиток. Я в то время увлекалась греками, читала Платона, Аристотеля, Аристофана.

Изучала (конечно, кое-как) философские школы: стоиков, эпикурейцев, пифагорейцев и других. Подражала им в жизни. Вырабатывала стойкость характера, спокойствие. Очень много думала о самосовершенствовании. Задавала себе разные моральные задачи и старалась их исполнить. При неудаче назначала себе наказание. Старалась приобрести хорошую ровную походку, способность прямо держаться. Делала разные гимнастические упражнения, вырабатывая меткость руки и глаза. Стреляла из лука; когда выросла, стреляла летом в цель из револьвера.

Журнал просуществовал недолго. Только два номера вышло. В нем были рассказы, стихи моих товарок и их родителей. Насмешки и сатиры на этот журнал я мужественно поместила тоже. Но приходилось много переписывать, это быстро наскучило, да и времени после гимназии и рисовальной школы оставалось мало.

В это время я решила, что твердые знаки лишние, и стала писать без них, чем вызывала протесты со стороны преподавателей, но, несмотря на репрессии, упрямо писала по-своему.

Когда мне было шестнадцать лет, родители отправили меня на серные воды (одна из многочисленных попыток за два последних года ликвидировать мою болезнь).

Один из врачей сделал предположение, что, может быть, кроме паралича, был налицо и ревматизм. Отправили меня с Николаем Алексеевичем Агаревым — он был хороший знакомый моих родителей и ехал туда с женой и детьми.

Доехали мы до Рыбинска по железной дороге, а там сели на пароход, предоставленный Агареву как директору Акционерного волжского пароходного общества. Поездка была восхитительна. Я первый раз в жизни путешествовала по России, да еще по Волге.

Погода благоприятствовала нам. Мы несколько раз прерывали наше плавание. Один раз Агарев с капитаном решили ранним утром остановиться ловить стерлядей. Только-только рассветало, заря еле намечалась. Поверхность реки мелко рябила. Я вышла из своей каюты, завернувшись в пуховый платок, подставляя лицо предутреннему ветру. Бледно сверкали звезды. Матросы с капитаном и Николаем Алексеевичем копошились у борта над водой. Я туда не пошла, а села тихонько наблюдать рассвет.

Еще раз остановились под Костромой. Ходили смотреть Ипатьевский монастырь. Вспоминалось сказание про Ивана Сусанина и Ванюшу. Смотрела на ворота, в которые он стучал. Дворец удивил меня своей теснотой, маленькими глубокими окнами и красивыми изразцами печей. «В нем уютно, но тесно жить», — подумала я.

Кострома с церквами тоже была хороша. Старинные главки и звонницы мне были внове.

Еще помню, как мы подъехали вечером к Нижнему. Высадились, поднялись на высокий берег и взглянули

вниз, на реку. Две широких реки сливались вместе, а на них — два потока барж. На всех судах блестели огни, точно млечный звездный путь, вокруг — синяя бархатистая бездна... Утром приехали в Самару. Проспала Жигулевы горы.

В Самаре мы пробыли день у знакомого Николая Алексеевича. На следующее утро рано выехали на тройке, запряженной в большой фаэтон. Ехать надо было верст семьдесят степью и лесами.

Сначала шла необозримая степь. Вдали рисовались темными полосками леса. Туда шла дорога. Первое время я ни на что не смотрела. От толчков и тряски нестерпимо болела шея, и, хотя жена Агарева обложила меня подушками, я очень страдала. Через час, через два понемногу обтерпелась и начала смотреть по сторонам. Высокая трава, мохнатая, светло-желтоватая, колыхалась от ветра и являла собой серебристое море. Ямщик сказал: «Смотри, ковыль!» Цветы покрывали степь. Они не росли вперемешку — все сорта вместе, нет, они цвели полосами. То лиловело большое поле мышиного горошка, то степь покрывалась белой ромашкой и за нею ничего не было видно, то красный дикий мак горел косяками, а за ним тянулось поле синих колокольчиков.

Два раза мы останавливались для отдыха на постоялых дворах.

Леса придвинулись совсем сплошные, дубовые. Мы въехали под сень деревьев. Под ними — глубокие тени. Исчезло чувство простора, не видно солнца, неба.

На серных водах мы прожили недель шесть. Лечение мне не помогло...

Кончая писать о гимназическом времени, хочу упомянуть о тех лицах, которые оставили во мне светлые воспоминания и память о которых сохранилась у меня на всю жизнь. Классная наставница Вера Николаевна Веденянинская, с лицом эфиопки, была человеком исключительной доброты, благородства и такта. Мы были ее первым выпуском, и она сохранила к нам особенно нежное чувство. На протяжении многих лет она от вре-

мени до времени собирала нас вместе, и мы неизменно встречали у нее много внимания и ласки.

Учителя истории Козеко[12] я очень любила. Он занимался с нами, как со взрослыми, не по трафарету. Заставлял много думать, соображать, сопоставлять факты, события. Он старался нас развить, вызывал на самостоятельные суждения, приучая к анализу и критике. Уроки истории проходили в разговоре об истории, тут же проверял он знания учениц. Я очень любила эти уроки.

Среди учениц я держала себя отчужденно по застенчивости, может, еще и потому, что в четвертом классе я осталась на второй год и мне пришлось сходиться с новыми товарками. Выделяла из них Анюту Писареву[13], которая мне чрезвычайно нравилась своей живостью, умом и находчивостью. Она училась легко, весело и шла первой. В ней был юмор и насмешка. Я молча восхищалась ею, но сходиться близко не стремилась. Впоследствии, через несколько лет, обстоятельства свели нас вместе и мы ближе познакомились.

Еще я помню, как в младших классах внезапно появилась среди нас Люба Достоевская[14], дочь писателя. Крупная девочка, с размашистыми движениями, с копной светло-золотистых, во все стороны развевающихся волос. Лицо некрасивое, с маленькими, карими, глубоко сидящими глазами, тяжелым лбом, широкими скулами, серовато-желтого цвета.

Она была недолго. Так же неожиданно исчезла, как и появилась. Один раз я на нее очень обиделась. Как-то после занятий весь наш класс, тридцать восемь человек, стоял попарно на ступенях лестницы, ожидая очереди быть впущенным в раздевалку. Вышла какая-то задержка, мы долго стояли, и нам это сильно надоело. Люба Достоевская нашла себе развлечение. Она вздумала ставить отметки своим одноклассницам за красоту носов и ушей. Поднимаясь по лестнице мимо пар, она трогала нос девочки пальцем и определяла отметкой его красоту. Поравнявшись со мной, она тоже ткнула пальцем в мой курносый нос и произнесла: «Тебе — единица!»

Я была очень оскорблена за свой нос.

С Любой Достоевской я еще раз встретилась, когда только что окончила гимназию. Я и моя сестра с папой поехали на бал к его старинному приятелю и однокашнику, ректору университета профессору Владиславлеву[15]. У него были три взрослые дочери, красивые, цветущие девушки. И там на балу я встретила Достоевскую, она Владиславлевым приходилась родственницей. Держала она себя очень недоступно, высокомерно, и я помню, как за нею пришел ливрейный лакей в цилиндре с кокардой.

С Наташей Полонской, дочерью известного поэта Якова Петровича Полонского, я вместе училась в гимназии в одном классе. Наши родители дружили и одно лето жили в Райволе на соседних дачах. Якова Петровича мы очень любили. Высокий, сухощавый, в черной ермолке и с сигарой во рту. Он много занимался летом живописью, делая пейзажные этюды. Я наблюдала за ним. Смотрел он не прямо на пейзаж, а в маленькое зеркало, где видел всю отраженную натуру в уменьшенном виде. Изображение в зеркале было очень темного цвета и мало напоминало жизнь.

Зимою, когда я приходила к Наташе, мы пробирались в кабинет Якова Петровича, где сильно пахло сигарами, и залезали к нему на большой кожаный диван. Слушали и смотрели. У него постоянно толпился народ. Когда я выросла, то видела и слышала там Антона Рубинштейна, Яворскую[16], видела Стасова, Репина, Мережковского, который только что женился на Зинаиде Гиппиус[17]. Она очень обращала на себя внимание своей оригинальной красотой, вычурными и неестественными манерами...

После окончания гимназии я поступила в Центральное училище школы Штиглица. Преподавали там Новоскольцев, большой, грузный, еще молодой, с довольно красивым лицом и с голубыми добрыми глазами, он напоминал сытого кота; профессор Кошелев, сухонький старичок, желтый, как мощи; Василий Васильевич Матэ,

Манизер и Николай Александрович Бруни[18]. Преподавали они хорошо, насколько позволяли рамки школы. Особенно толковым и строгим учителем был Манизер.

Кроме живописи и рисования, много значения придавалось черчению, композиции и прикладным искусствам: живописи на фарфоре, майолике, тиснению по коже и др.

Скульптуру преподавал профессор Чижов[19]. Она была обязательным предметом. Моему болезненно-тонкому чувству осязания было тягостно трогать холодную мокрую глину, и я упросила Месмахера освободить меня от скульптуры.

При школе был отличный музей прикладных искусств, среди которых находились высокие образцы, отличная библиотека с большим собранием гравюр, дивная коллекция бабочек.

Но направление училища было ярко выраженное ремесленное. Школа готовила мастеров прикладных искусств и душила черчением. Режим был настолько тяжел и жесток, что многие сбегали, были такие, которые кончали чахоткой.

Помню милого юношу Лобанова, я с ним увлекалась писанием красками nature morte'ов, и мы выпросили разрешение работать по воскресеньям с утра до темноты. Он всегда сидел поджав одну ногу, напевая песенку. К сожалению, он погиб от туберкулеза, не окончив школы. Вместе с нами работала немолодая грузинка Ганидзе, смешная толстая коротышка. Такие три собрались энтузиаста!

Еще я познакомилась с дочерью фельетониста Буренина[20], она походила на своего отца ядовитым языком, была высока, тонка и некрасива. Очень часто я возвращалась домой с дочерью поэта Плещеева[21], хорошенькой, тихой девушкой. Она жила с отцом на Спасской улице, на углу Басковой. Часто в разговоре упоминала она о своих братьях, которые кутежами и долгами в ту пору заботили ее старика отца. Из учеников училища я помню хорошо Рылова[22]. Это был очень застенчивый

милый юноша. С голубыми лучистыми глазами и очень ласковой улыбкой. Осенью он привозил огромное количество этюдов.

Лето 1891 года мы провели в Петергофе. Мне было скучно, не было простора полей, лесов, их ширины и безмолвия.

Выходили мы из дому всегда в сопровождении француженки — «гулять» или на музыку. Я увлекала всех в Английский парк, наименее посещаемый и напоминавший местами лес[23].

Это лето было ознаменовано приездом французской эскадры. Провозглашен был дружеский союз между Россией и Францией.

Мы на пароходе командира Петергофского порта Пущина (один из трех молодых моряков, взорвавших когда-то турецкий броненосец в Турецкую кампанию) ездили смотреть эскадру. Суда поразили меня своим светло-серым цветом и величиной. Высадились на французское судно «Surcouf» и осматривали его. Потом я и сестра Соня танцевали на балу[24], данном адмиралом Жерве. Я очень веселилась. Меня восхищала вся обстановка бала. Танцевали на палубе, освещенной фонариками, убранной флагами и цветами. А над головой — небо, усеянное звездами. Я много раз подходила к борту и смотрела в темную ночь. Кругом — водное пространство, тишина, безмолвие. Еле различались темными громадами стальные суда. На них светились дежурные огни...

С ранних лет у меня бывали припадки уныния, меланхолии и депрессии. Когда я подросла, в такие минуты я думала о смерти, о небытии. Что такое смерть? Что такое жизнь? Зло? Добро? Правда? Ложь? Меня мучили тяжелые, неразрешимые вопросы. Мне не хотелось жить. Казалось, что я ни к чему не способна! Что у меня ничего не выйдет из моего рисования, что у меня для этого нет способностей, нет дарования. Я решала бросить живопись и ни о чем не думать, а жить, как все. А потом опять возвращалась бодрость и надежда и желание упорной работы. Моя мечта была, чтобы

после моей смерти что-нибудь от меня осталось людям. Какой-нибудь след. И для этого я способна была принести любые жертвы. Мысль, что можно умереть и после тебя ничего не останется, меня приводила почему-то в ужас. Когда я рассказывала об этом маме, она говорила:

– Выйдешь замуж, будут дети, вот тебе и след. Они вместо тебя будут жить.

– Это не то! Я сама хочу жить после смерти. Я, сама я! Как вы все этого не понимаете!

И я, огорченная, уходила от нее.

«...Меня мучает чувство, что я – посредственность из посредственностей, та бездарная и пошлая личность, которая, живя, думала только о себе и об удовлетворении своих мелких эгоистических желаний и потребностей, не приносила никому ни пользы, ни добра и, умирая, не оставила блестящего света, который бы долго освещал ее память и светил бы другим людям в их трудной и печальной жизни.

Я хочу невозможного! Почему я всегда недовольна? Будни, будни и будни! Я не хочу веселья и шума. Я не хочу любви. Я хочу быть вечной! Как? Как? Но если я бездарна? Я ничем не одарена. Мне скажут: «Живопись, у вас способности». Но я никогда не буду не только Рафаэлем, но Айвазовским, Репиным и другими тому подобными художниками, а мазилкой быть не хочу и не буду! Мне говорят, что таланты и гении очень много трудились и работали, и тогда достигали бессмертия, а у меня только маленькие способности, а труда я совсем не прилагала.

Да, вряд ли что-нибудь из меня выйдет! Я и теперь пишу, думаю и боюсь: может быть, и это чувство у меня напускное, наносное, навеянное кем или чем-нибудь? В таком случае я пишу неправду, чего не хотела делать. Верить ли мне самой себе или нет?!»[25]

Я с детства имела привычку забраться в какой-нибудь укромный угол, чаще всего в кабинет папы на диван (его днем не бывало дома), усесться там по-турецки, поджав

ноги (любимая поза), и думать, думать. Я так иногда задумывалась, иногда так куда-то проваливалась, что забывала, где я. Переставала чувствовать свое физическое «я», меня охватывала какая-то легкость, невесомость. Мысли в голове бежали быстро и были так легки и прозрачны, так неясны и тонки, так быстро сменяли одна другую, что трудно было их осознать, а выразить словами еще труднее. Слова так грубы и неповоротливы в сравнении с бегущими мыслями. Это были и мечты о будущем и мысли об искусстве. Творческие силы начинали шевелиться во мне, и я бессознательно прислушивалась к ним. Иногда меня охватывали порывы работать, что-то сделать, что-то сказать людям. Но в каких образах? Какими словами? В какой форме? Я не знала. Я не понимала себя. Но внутренние силы, непонятные мне, бродили, толкали меня на что-то, вызывали во мне беспокойство, неудовлетворенность, чувство бессилия. Чем мне быть? Что мне делать? В результате получилось большое душевное утомление и депрессия. Окружающий реальный мир меня мало интересовал.

Я любила природу, животных. Но на весь внешний мир смотрела отвлеченно, подходила к нему с точки зрения красоты. Взаимные отношения людей, отношения полов между людьми, животными как-то не замечались мной, скользили по моему сознанию, не задерживаясь в нем. Будучи уже взрослой, я не знала сущности брака, происхождения детей, и эти вопросы до странности меня никогда не интересовали.

Искусство, мысли об искусстве меня поглощали полностью. День, который я не работала, я считала пропащим днем, напрасно прожитым и бесследно прошедшим. После такого дня я казнила себя мысленно, меня терзала совесть, я не находила себе оправданий.

Во мне было точно два существа. Одно хотело жить, веселиться, гулять, играть, как мои братья и сестры. Другое существо говорило мне: «Не теряй времени, береги минуты, работай, работай...» И последний голос был так властен, так непреклонен, мне приходилось подчиняться.

Часто летом соберется компания молодежи на прогулку, а я остаюсь дома оканчивать этюд. Они уходят, я роняю слезы им вслед, а все-таки остаюсь работать.

Я часто говорила: «Во мне сидит негр, он бьет меня плетьми за прогульный день!» Или: «Он меня гонит работать!» И так всю жизнь. Я не работала, только когда болела. Мои близкие знали: «Ася не работает, значит, больна».

Среда, в которой я родилась и выросла, была далека от искусства. Мама любила музыку, сама играла и пела и нам преподавала начальные уроки музыки. Изобразительные искусства, увы! не существовали в нашей семье. В гостиной висели в рамах цветные литографии (приложения «Нивы»[26]) с картин Константина Маковского[27]. Из друзей и знакомых моих родителей, кроме Я.П. Полонского, не было ни одного, хоть издали причастного к искусству. Итак, в семье я не встречала поддержки и опоры в стремлении проникнуть в незнакомую область, полную волшебных тайн. Но интуицией угадывала, что в этой terra incognita* текут источники высоких, чистых наслаждений. И стремилась туда неудержимо. Но сомнение в своих силах часто охватывало меня, и опускались руки: смею ли, смогу ли?..

На второй год моего пребывания в школе в один из обычных моих дней сомнений я решила бросить искусство и перестала ходить в школу. Родители не протестовали, относясь к моему занятию живописью индифферентно.

Неожиданно пришла ко мне Александра Семеновна Лебедева[28], ученица школы. Я была с ней не знакома. Оказывается, ее прислал Новоскольцев спросить меня, почему я не хожу, чем занята, и просил передать, что он будет жалеть, если я оставлю школу и искусство. Помню, как меня это ободрило, дало мне уверенность в работе, и я просила ему передать, что хандрила, сомневалась в своих силах, а теперь приду, узнав его мнение обо мне.

---

* Неизвестная земля (*лат.*).

Но все-таки я очень тяготилась режимом и направлением школы.

«...Я часто падаю духом по поводу моего рисования. Если б кто-нибудь мог меня поддерживать в такие минуты! Во мне бывает столько противоречий! Много вреда приносит то, что у нас постоянно профессора меняются. Каждый учит по-своему, и у каждого свое мнение и свой взгляд на искусство. И ты бродишь между ними как потерянная и не знаешь, где истина.

Сегодня нам поставили группу: белый грязный лебедь на красном бархате, здесь же лежит металлическое блюдо, а к лебедю приставлен зеленый бокал, около него черный бархат, а на последнем — опрокинутый стакан и за ним ярко-желтая материя, фоном служит темно-зеленая драпировка.

Безвкусная и бессмысленная группа. Я обыкновенно с жаром начинала писать, но на этот раз — нет.

У Кошелева поставлен умирающий галл, я его сегодня же набросала, Кошелев нашел, что поставлен верно и соразмерен...»[29]

По этой выписке видно, что группы, nature morte'ы, перестали меня увлекать, явилось сознание бессмысленности, скуки от этой работы. Тянуло вырваться из давящих рамок.

Все чаще стала я думать об академии[30], которая рисовалась мне как храм, где искусство свободно и безгранично. Я с благоговением и страхом думала о ней. Переживала большие сомнения: поступать или нет? Взвешивала «за» и «против». Взвешивала свои силы, дальность расстояния, трудность работы. В конце концов я твердо решила поступать.

Родители были против, особенно мама. Ее смущала мысль, что я буду рисовать «голых мужиков». Посоветоваться было не с кем. Самой надо было решать.

Месмахер был против и был недоволен моим уходом. Мы холодно попрощались, и он дал распоряжение швейцару Тимофею, нашему общему приятелю, не пропускать меня дальше вестибюля. Уже поступив в акаде-

мию, я заходила в школу повидать бывших товарищей, и каждый раз Тимофей напоминал о запрещении.

В то время я часто уходила в Летний сад и там, прогуливаясь, обдумывала и решала этот трудный вопрос о поступлении в академию. Дома всегда кто-нибудь мешал. Однажды я шла по саду, сильно углубившись в свои мысли и прямо смотря перед собою. Неожиданно вдали показалось какое-то темное очертание, оно быстро приближалось мне навстречу. Я стала различать женскую фигуру в темном одеянии. Она неслась по воздуху, не касаясь земли, очень пристально и благожелательно смотря на меня. Приблизившись на расстояние нескольких саженей, она внезапно исчезла. Очень взволнованная, я вышла из сада, наивно принимая болезненную галлюцинацию как знак, поощряющий меня на новый путь и дальнейшую работу...

В эту зиму сестра Маруся вышла замуж за Евгения Львовича Морозова[31]. Дни проходили у нас особенно оживленно и шумно. Постоянно собиралась молодежь, танцевали, играли в petits jeux*, ходили по выставкам, на вербу, на балаганы.

Не раз ездили мы в имение «Линтула»[32] целой компанией на несколько дней, покататься с горы, побегать на лыжах, мчаться вперегонки на розвальнях по чудесным лесным дорогам. Устраивали крепости из снега, и одна партия брала приступом крепость у другой. Мы все приходили в большое возбуждение и ярость. Закидывали друг друга снежками, пускали в ход веревки, лопаты.

Происходили комические сцены. Старшие стояли у окна и хохотали. Потом побежденные и победители шли сушиться на кухню. От мокрых валенок и платья шел пар. Иногда ходили, когда темнело, с фонарями по парку и лесу. Получалась очень фантастическая картина. Свет мелькал и бегло освещал лица, фигуры идущих, скользил по деревьям, убранным снегом. Особенно хо-

---

* Салонные игры (*фр.*).

роши были молоденькие сосны и ели, которые представляли странные и нелепые белые фигуры.

Лето 1892 года мы всей семьей прожили в «Линтуле». Это было небольшое имение, принадлежавшее Нероновым, старинным друзьям моего отца. Я очень любила его и провела там самые сладкие минуты моей юности.

Оно лежало в двенадцати верстах от Райволо и было расположено на крутом холме. Внизу проходило Выборгское шоссе. Наверху стоял низенький старинный домик.

По склону спускался липовый парк. Горная речка Линтуловка внизу, около парка, разливалась в большую запруду. Около плотины вросла в землю обросшая мхом и лишаями, но еще работающая водяная мельница. Ниже речка, ничем не задерживаемая, удивительно красиво извивалась по лугам.

Когда-то это имение было искусственно засажено красивыми группами лиственных деревьев. Со временем все пышно разрослось и являло собой необыкновенно красивую, веселую картину. Имение было окружено финским частоколом. За ним стоял глухой, во многих местах непроходимый лес.

Само имение было сплошная радость!

Я стремилась много работать, главным образом рисовала. Красками с натуры я еще не решалась писать. Но погода, погода, увы! была неподходящая. Дожди лили неделями не переставая. Не только работать, высунуть нос нельзя было. Выйдешь, бывало, на крыльцо и смотришь на безнадежное небо. Горизонт затянут мокрым туманом, зачиркан дождем, земля чавкает, хлюпает под ногами, трава пригнулась и стала седой от усеянных капель.

Опять возвращаешься к книге, к какой-нибудь работе.

«...Погода опять испортилась. Ничего не делаю. Сижу дома и читаю попеременно Реклю[33], когда надоест, то беру «Письма русского путешественника» Карамзина или «Илиаду» Гомера. Что за чудная вещь! Сколько мощи и силы! Я пока ничего еще не читала подобного по правдивости и жизненности»[34].

Еще я читала в это лето «Историю Англии» Маколея и «Опыты» Локка, потом Тэна[35], Платона.

Случалось, что мы не выдерживали сидения дома, а, несмотря на дождь и слякоть, отправлялись бродить по лугам. И как бывало хорошо! Как бодро на душе! Иногда удавалось ходить за грибами.

Чего, чего не передумаешь, бродя в тишине, в лесу. В рассеянности, в самоуглублении зайдешь в такую даль от дома, что сразу и не сообразишь, где ты.

Мысли об академии меня не оставляли.

«...Только неделя осталась до экзамена в академии, я таки порядком побаиваюсь. Неужели я доросла и развилась до академии! Неужели я поступаю в академию! В ту академию, которая когда-то казалась мне недосягаемой, о которой мне страшно было подумать, как о той далекой цели, к которой я тогда стремилась. И что же... Я достигаю этой цели, но уже не смотрю на академию с прежней точки зрения, эта точка давно мало-помалу переместилась у меня, а с нею и мои взгляды на академию...»[36]

Как раз в это лето я поняла, что у меня есть большой ущерб в моих способностях, о чем я пишу в дневнике от 21 августа 1892 года: «...иногда вижу перед собой картину или лицо, и вижу до мельчайших подробностей, но это единственно плод моей фантазии. Оно носится перед моими глазами, не дает мне покоя, и мне страстно хочется его набросать на бумаге. Но, как только я беру карандаш и опускаю глаза на бумагу, образ мой исчезает, я опять подымаю глаза, стараясь увидеть его, и вижу его ясно, кажется, он для меня осязаем, но карандаш не слушается моей памяти или, иначе сказать, моих внутренних глаз, наносит неверные очертания, слаб и робок, и я в отчаянии оставляю карандаш. Что это такое? Бездарность? Отсутствие художественной памяти? Нет у меня чутья, той художественной искры, которая необходима для таланта. Я готова по временам бросить мое рисование, но что же мне остается, какой интерес в жизни? Я бы, кажется, с тоски умерла без карандаша и бумаги!..»

Итак, несмотря на все мои попытки, мне совсем не удавалось работать, как говорят художники, «от себя». Это был, конечно, большой недостаток. И тогда же я сделала вывод: все мое искусство должно быть основано на изучении природы, людей, предметов. Базисом для него должно служить знание окружающего мира. И я с большим упорством пошла по этой дороге. Очень много рисунков осталось у меня от этого времени. Рисунки скучные, тщательные, подробные, фотографические. Я старалась передать мельчайшие подробности, и мне казалось, что если я что-нибудь пропущу, то этюд будет недобросовестно исполнен и в нем будет неправда...

За лето я очень отдохнула и поправилась. Явилась бодрость и жизнерадостность. Уныния как не бывало.

«...Меня всю необыкновенно охватило чувство жизни, я хочу жить, жить, чтобы ни одна минута не пропадала даром. Мне хочется всему учиться, все знать, все видеть и испытать.

Я думаю так расположить свое время зимой: утром — лекции, днем — прогулка и английский урок, после обеда — урок рисования, потом, вечером, в гостях или у себя принимать гостей, а потом читать, читать, учиться без конца.

Веселиться я хочу страшно, буду кокетничать напропалую, но, к несчастью, я совсем этого не умею. Но вообще я хочу жить в эту зиму, как в водовороте. На меня нашло какое-то бешенство, безумство. Начала изучать греческий язык: я во что бы то ни стало хочу прочесть «Илиаду» Гомера в подлиннике. Это очень трудно, но я, кажется, преодолею эти трудности»[37].

Увы! Многих из этих заданий я не смогла исполнить. Будущие занятия в академии, новые искания в искусстве, новые товарищи возьмут почти все мое время.

III

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГОДЫ

(Годы: 1892/93, 1893/94, 1894/95, 1895/96)

«...Я в Петербурге, я в академии, я начинаю новую жизнь!..»

Такая запись стоит в моем дневнике от 16 сентября 1892 года.

Итак, я в академии. Экзамен был нетруден, пришлось рисовать гипсовую голову Юноны. Руководил экзаменом только что вернувшийся из-за границы скульптор Беклемишев[38]. Женщин поступило немного: всего второй год, как их разрешили принимать в академию. Если не ошибаюсь, нас было восемь человек: Делла-Вос, Чаплинская, Ландезен, Брунс, Тхоржевская, Бланская, Мельникова-Печерская и я. Вольнослушательницами — Шретер и Давиденко. Из предыдущего курса я помню Мартынову, Клокачеву, Федорову и Савич[39].

Обширность здания, громадные классы, некоторые в виде амфитеатров, длинные, темные коридоры, винтовые лестницы, уходящие вверх и вниз, двери, открывающиеся в помещения, о существовании которых и не подозреваешь, интере-

совали меня до крайности. Две галереи живописи – Кушелевское собрание и Галерея современной живописи, – большой музей античной скульптуры, зал современной скульптуры[40] первые дни поражали меня, вызывая радостное чувство.

Сознание возможности работать в области свободного искусства, без утилитарных целей, очень подымало мое возбужденное настроение.

Первые годы, подходя или подъезжая к академии, я испытывала сердечное волнение. «Храм искусства!» – думала я.

Занятия в академии располагались следующим образом. Утром, с девяти до одиннадцати часов – лекции по теоретическим предметам, с одиннадцати часов – живопись маслом с живой модели. Потом большой перерыв. С пяти до семи вечера – рисунок с натурщика.

Классическое направление оставалось в академии первые два года после моего поступления.

Ректором был профессор Шамшин. Живопись и рисунок преподавали Вениг, Виллевальде, Подозеров, Чистяков, меняясь каждый месяц[41].

Из теоретических предметов были анатомия, перспектива, история искусств и эстетика.

Анатомии учил профессор Таренецкий, анатом Военно-медицинской академии. Это был веселый сангвиник. Ему ассистировал Залеман, отличный скульптор, серьезный и прямой человек[42].

Как я теперь вспоминаю, Таренецкий, должно быть, часто подсмеивался над наивной аудиторией, рассказывая разные анатомические небылицы, надо признаться, мало идущие к делу, но вносившие некоторое оживление в скучающую аудиторию. Я эти небылицы вначале принимала всерьез, рассказывала дома, и меня подымали на смех.

Первый год требовалось усвоить и научиться рисовать на память костяк человека во всех подробностях и представить затем альбом рисунков. Приходилось много рисовать скелет человека и отдельные кости.

Второй год сводился к изучению мускулатуры человека. Все преподавание анатомии велось с точки зрения пластики.

Курс перспективы был очень обширен, и она настолько трудно преподавалась (я забыла фамилию профессора[43]), что были назначены вспомогательные занятия по вечерам, где нам разжевывали читанное на лекции.

Результаты были очень плачевны. Помню, как на экзамене я ловко и скоро построила сложную винтовую лестницу на фоне уходящих арок, но в то же время в простом рисунке с натуры не умела применить моих перспективных знаний, и приходилось в работе полагаться на чутье и здравый смысл. И не только я одна.

История искусства читалась на всех трех курсах. На первых двух были профессора Парланд и Котов, на третьем, очень обширном, читал профессор Сабанеев[44].

Профессором эстетики был Саккетти[45]. Странная наука — мы называли ее «саккеттикой», но посещали. Профессор был добродушный, приветливый человек.

Теоретические предметы брали много времени. Надо было приготовить большие альбомы рисунков перспективы и альбомы с изображением памятников истории искусства. Они отвлекали много внимания. Я решила как можно скорее от них отделаться, чтобы потом вполне отдаться живописи и рисунку. Подала заявление, прося разрешить мне сдать трехгодичный курс в два года. Мне разрешили. Напряжение было очень большое, но у меня хватило характера исполнить это успешно.

И в то же время я усердно работала в натурном классе красками днем и карандашом вечером.

Всеобщее внимание в классах обращал на себя Сомов. Мне показали его как-то на вечеринке студентов; они устраивались периодически, с рисованием модели и чаепитием, и туда набиралось много народу. Я увидела небольшого роста, широкоплечего, полного юношу, с бледным, одутловатым лицом. Его маленькие карие глаза были в тот момент прикованы к Елизавете Михай-



К.А. Сомов. Автопортрет. 1909

ловне Мартыновой и горели, как два угля. Это была красивая девушка, маленького роста, с несколько трагичным выражением лица. Прямые брови, болезненно сдвинутые над темно-синими глазами. Впоследствии она позировала Сомову для его «Дамы в синем»[46]. Она рано умерла от чахотки.

Этюды Сомов писал престранные. Ученики академии постоянно бегали смотреть, как он работает. Натурщики его были бледно-беловато-голубые, с розовыми коленями и локтями. Чувствовалась какая-то изломанность, неестественность, и в то же время этюды эти привлекали общее внимание, притягивали, интересовали.

В первый же год поступления в академию (1892) я начала копировать в Эрмитаже[47]. Большая дерзость с моей стороны, объясняемая молодостью и неразумением. Кроме nature morte'ов, я ничего не работала красками; техникой и приемами не владела, но было во мне большое самомнение. Когда я еще и не поступала в академию, а только мечтала быть художницей, я думала, бродя по Эрмитажу: «Так когда-нибудь и я буду работать! Вот захочу и буду!» А потом... потом увидела, как это высоко, как недосягаемо! Постепенно развиваясь, я поняла всю трудность, все совершенство эрмитажных образцов. И чем больше я училась, тем труднее мне казалось достигнуть совершенства.

Итак, в то время я решила копировать, и копировать непременно Рембрандта. Он был для меня олицетворением гениальности, мощи, трагизма. Я преклонялась перед ним. Простаивала перед его картинами подолгу, изучая их. Они производили на меня непередаваемое

впечатление. Их реализм, тесно связанный с какой-то глубокой и свободной философией, был близок моему душевному складу. Я восхищалась непередаваемой игрой светотени, золотистым, Рембрандту свойственным теплым колоритом, свободной, грубоватой техникой.

Долго я не могла решить, какую картину выбрать, в конце концов остановилась на «Девочке с метлой»[48]. Картина эта мне казалась одной из самых странных, романтичных. В ней чувствовался огненный и в то же время скованный темперамент при простой и несложной композиции. Картина висела довольно высоко, и мне приходилось работать стоя на лестнице. Я так была увлечена своей работой, что не обращала внимания на соседних копиистов и на посетителей, которые иногда стояли сзади и громко высказывали свое мнение.

Я стремилась написать ее, представляя себе, как писал Рембрандт. Я думала, глядя на лицо девочки: «Сначала он написал вот это, потом наложил сверх этого такие-то мазки, а когда они подсохли, еще следующие». Представляла себе движение кисти Рембрандта, когда он делал то или это, и подражала ему в этих движениях.

Я сделала две копии, одну за другой: «Девочку с метлой» и «Старуху с покрывалом»[49]. Труднее всего мне было передать фон Рембрандта, насыщенный и темнотой и светом. Нечто совсем неуловимое!..

В те же годы пребывания в академии я пережила мое первое увлечение. Оно внешне мало проявлялось, но, тем не менее, было глубоко и принесло мне много страданий. Я считала его гораздо ниже себя по уму и слабее по воле. Находила, что он мало любит искусство. Он происходил из буржуазной богатой среды, и я боялась, что если выйду за него замуж (а к этому клонилось дело), то мне трудно будет в такой обстановке продолжать мое любимое искусство. Во мне возникла сильная борьба между моим чувством и страстью к искусству. Я никому не поверяла моих мучений, моей внутренней борьбы.

В конце концов решила с этим покончить, и мы расстались навсегда. Но тоска, как клещами, захватила мою душу. Сознание одержанной над собой победы не приносило мне радости, и я была полна сожалений о потерянном, но мужественно боролась, сознавая, что в работе все спасение. И предалась ей всеми силами и помыслами. С головой ушла в нее и не оставила, кроме сна, и десяти минут в сутки свободного времени.

Первые два года я возвращалась домой пообедать, но потом решила оставаться на целый день в академии. Дорога была длинная и утомительная. Конка двигалась медленно, и я предпочитала ходить пешком. Около сфинксов перед академией была пароходная пристань. Пароходик перевозил на ту сторону. Я его очень любила. Бывало, уже издали бежишь сломя голову на пристань, платишь две копейки и скатываешься вниз, на пароход. Я пробиралась всегда на нос его, был ли дождь или нет, и смотрела на водное пространство, которое мы пересекали. Быстрая темная вода во многих местах вертелась водоворотами. Силуэты домов отодвигались и надвигались, пароход делал петлю. Осенью, во время ледохода, я норовила проехать на последнем пароходе. Тяжелые льдины шипя ползли по воде. Пароход ударялся и наскакивал на них. Накренялся то одним, то другим бортом. Столб брызг и осколков льда летел мне в лицо.

Когда становилась Нева, зимой, я перекатывала по льду в маленьком кресле. Потом от Сената пересекала Александровский сад и устремлялась по Невскому. Мне легко и весело было идти.

Лето 1893 года я с родителями проводила в имении Срезневских, на станции Белая[50].

Как только приехала, отправилась делать свой первый этюд пейзажа. Он у меня до сих пор сохраняется. Я очень странно видела, как теперь посмотрю, натуру. Писала только основными, яркими цветами, выбрасывая все промежуточные тона. Получалась какая-то мозаика.

Работу мне пришлось внезапно прекратить. Я по неопытности не сумела устроиться с зонтом, холстом и

палитрой. Солнце светило на палитру, мне в глаза, я через несколько времени почувствовала сильную головную боль, тошноту. Отправилась домой. К вечеру начался озноб, бред, и я пролежала несколько дней в постели. До середины июля мне запрещено было читать, писать, работать.

Я вела созерцательную, растительную жизнь и каждый вечер с тоской думала о даром прожитом дне. Лето было дождливое, и приходилось много сидеть дома. Спасали книги. Читала Спинозу, Бокля и Канта. Последний был в переводе профессора Владиславлева и переведен очень тяжелым русским языком. Я много раз бросала книгу.

Часто ездила верхом. У Срезневских гостил Н.В. Карпов, атаманец, георгиевский кавалер и в то же время художник[51]. Он-то и учил меня ездить верхом. На этюды я предпочитала ходить одна. Иногда мы затевали экскурсии или проказы.

Зима 1893/94 года прошла в усиленных занятиях научными предметами, и весной я все сдала.

Два экзамена прошли шероховато. На экзамене анатомии я чуть-чуть не провалилась вследствие простой случайности.

Мне надо было на доске нарисовать мышцы руки. Этот билет я хорошо знала, так как считала одним из самых трудных и первым его выучила. Ответила успешно, а потом нужно было нарисовать мелом на доске все мышцы руки. Пришлось рисовать на доске, на которой кончала рисунок очень высокая ученица. Она подняла доску. Моя рука, протянутая вверх, располагала очень малым местом, и рисунок пришлось сделать очень мелким. Подошел Таренецкий, посмотрел на рисунок, на меня и, обернувшись к аудитории, спросил: «Знаете ли вы, что это такое? Нет? Так это гусиная лапка! Никуда не годится. Вы хорошо отвечали, ну так нарисуйте то, что вы знаете!»

«Я это лучше всего знаю», — ответила я мрачно, убежала с экзамена и забилась в какую-то аудиторию.

Там меня нашел посланный профессором Таренецким с предложением второй раз экзаменоваться, но я отказалась, заявив: «Пусть он делает что хочет, но не должен насмехаться!»

К экзамену по истории искусств я готовилась особенно внимательно еще и потому, что лекции почти совсем не посещала. Но чуть не случилось прорухи. Я опоздала на экзамен. Сидела над книгами всю ночь и утро и приехала в академию, когда экзамен уже кончился. Я бежала по коридорам с двумя учениками, тоже опоздавшими. Нам навстречу показался ректор Шамшин, которого вели под руки (он был болен и очень стар), и весь синклит экзаменаторов. Ученики стали просить Шамшина вернуться, я стояла в стороне и ждала конца переговоров; как только экзаменаторы повернули обратно, я шмыгнула в аудиторию. Но мне это не прошло даром: увидев меня, Сабанеев накинулся с криком: «Как вы смели опаздывать? Вы знаете, кто опаздывает? Опаздывает тот, кто ничего не знает!» — и дал мне одну из самых трудных вещей — историю постройки Св. Петра в Риме[52] с подробными чертежами на доске. Я любила учить трудные вещи и знала этот билет очень хорошо. Сабанеев постепенно помягчал, а под конец стал аплодировать, и Шамшин тоже.

Ночью, готовясь к истории искусств, я видела странное явление, которое, конечно, следует отнести к моим обычным болезненным галлюцинациям. Мне показалось, что одно из кресел сделало движение по направлению ко мне. Хотя я испугалась, но взяла себя в руки, расставила мебель по стене и продолжала готовиться к экзамену.

Нагромоздив на себя работу, я целыми днями, с утра до вечера пропадала в академии.

Мама огорчалась моим похудевшим, утомленным видом. Всякими способами старалась удержать меня дома, находя, что я работаю не по силам. Просила, умоляла. Я с ней соглашалась, ей сочувствовала, когда она плакала — я тоже, но все-таки через несколько минут

уносила (на всякий случай) вниз свою шубу и калоши к швейцару и при благоприятном моменте тихонько исчезала из дому... в академию.

Братья, видя огорчение мамы, бранили меня, уговаривали вообще бросить работу, говоря, что если б я была одарена, то мне не приходилось бы так много тратить сил.

«Ты просто бездарна!» — говорили они.

Лето 1894 года мы жили в моем любимом «Линтуле». Я бродила по его лугам и рощам. Сидела на берегу речонки, наблюдая часами за прыжками и игрой рыбы в быстрых струях. Перебиралась по мшистым камням на другой ее берег. Переживала вновь все пережитое за зиму и искала бодрости для будущего. Много читала.

Работа не клеилась. Начала портрет Лили, через несколько сеансов отставила. Сделала рисунок с Сони[53], и тоже, не окончив, прекратила. Еще мешали работать гости. Приезжала Довяковская Бронислава Ивановна[54], наша дальняя родственница, певица, примадонна оперного Варшавского театра. Она приехала с двумя взрослыми сыновьями. Они мне были в тягость.

«...Начну с завтрашнего дня опять работать по-прежнему, а то просто стыд, вот уже неделя, как стоит прекрасная постоянная погода, а я ничего не делаю. Нет просто охоты. Иногда я в отчаяние прихожу, хочу все бросить и перестать рисовать, а то чистое мучение, как будто это обязательство или мой долг — постоянно рисовать и не терять ни одной минуты.

Нет, правда, это странно! Если я день не займусь рисованием, то чувствую такое угрызение совести и потом такое раскаяние, как будто и в самом деле не исполнила своего долга. Да, тяжела шапка Мономаха! Нет, сама же себе создала такую жизнь — отказывать себе в очень многом для своих занятий. А потом... как подумаешь, что ведь это единственное, что остается тебе в жизни живого, интересного, к чему стремиться и в чем можно усовершенствоваться и что может вполне... да, вполне удовлетворить тебя, тогда втрое больше налегаешь на

рисование свое и находишь действительно в нем счастие, забытье и удовлетворение и... много мучений...»[55]

За лето я все-таки сделала несколько портретов: старухи, девочки-чухонки, голову девочки на ярком солнце и несколько рисунков. Дабы я могла работать без помехи, Нероновы отвели мне светлый чердак. Там я и наша француженка Mlle Rault, очень увлекавшаяся искусством, работали вместе...

Наступила осень 1894 года. В академии нас ждали реформы: был введен новый устав[56]. Вице-президентом академии назначен И.И. Толстой[57]. Он взялся реформировать академию.

Были приглашены в профессора Илья Ефимович Репин, Архип Иванович Куинджи, Владимир Егорович Маковский, Шишкин, Матэ, Николай Кузнецов[58].

Им предложили организовать каждому свою мастерскую и вести учеников. Скульптурной мастерской ведал Беклемишев.

В классах преподавали Клавдий Лебедев, Савицкий, Творожников[59].

Многих студентов сократили, находя, что они слишком долго сидят в академии. Были такие, которые учились в академии по двенадцать и четырнадцать лет, главным образом для того, чтобы спастись от воинской повинности.

Начались недоразумения, неудовольствия. Наш инспектор, Н.А. Бруни, которого я не любила еще со времени учения в школе Штиглица, не сумел себя поставить. Он часто раздражал студентов своей мелочностью, подозрительностью и неискренностью. Не умел быть объективным.

В связи со всякими «печальными торжествами», сопровождавшими похороны Александра III, у нас, то есть у студентов и Бруни, особенно обострились отношения.

Похоронная процессия должна была пройти мимо Академии художеств. В день похорон почему-то было дано распоряжение не пускать нас в здание академии. Проводилось это распоряжение в грубой форме. И в то



В.А. Серов. Портрет И.Е. Репина. 1892

же время Бруни раздавал билеты посторонним лицам для входа в академию. Это очень обидело студентов. Было принято еще много других, обидных для молодежи мер против их «неблагонадежности».

Все это очень раздражило и вооружило учащихся против Бруни. Он сумел как-то всех чем-нибудь ущемить. Начались сходки, и на них решили забастовать. Классы освещены, натурщики позируют, но ни одна душа не работает, зато коридоры и столовая гудят от голосов. День, два, три. Появляются профессора, уговаривают, спорят, убеждают. Ничего не помогает. Кричат в ответ: «Уберите Бруни!»

Наконец профессора и студенты решили собраться, обсудить создавшееся положение. Из профессоров на этом собрании были Репин, Куинджи, Беклемишев и Томишко[60].

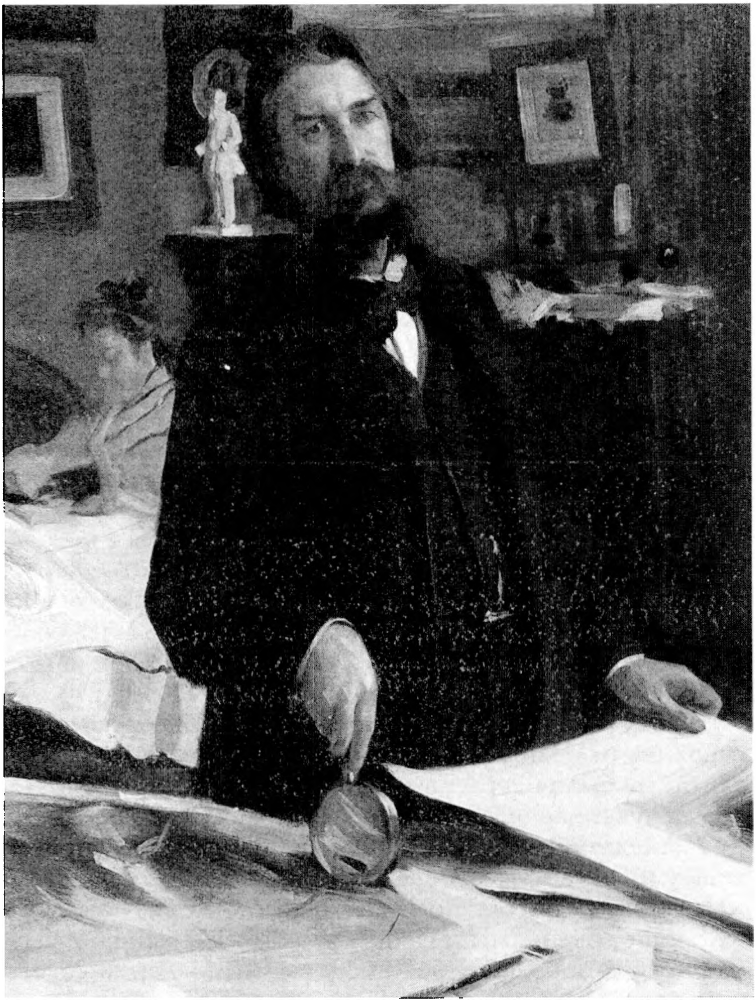
Искренне и проще всех держал себя Куинджи. Сначала он сидел, низко опустив голову, слушая прения, но когда ученики стали кричать, что они не хотят Бруни, Куинджи начал говорить очень прочувствованно и тепло:

– Мы пришли в академию ради вас. Наше первое и главное желание – познакомиться и сойтись с вами духовно. Ведь мы все бросили, чтобы служить, поучать, вести и удовлетворять вас. Но ведь и нам надо дать свободу действия. Вы требуете, чтобы мы вам повиновались, а мы ведь еще не выслушали противной стороны. Дайте нам время оглядеться, познакомиться с механизмом академии, освоиться здесь... Так!

Ученики нехотя согласились подождать. На том и покончили.

На следующий день Бруни в сопровождении Маковского показался в классах и коридорах и был очень бледен и молчалив. Спокойствие понемногу восстановилось, и занятия пошли нормальным путем.

По старому уставу все студенты писали натурщиков. Теперь же решили отделить человек шестьдесят и посадить их писать только головы. Я, как мало подготовленная, тоже была переведена в головной класс.



Б.М. Кустодиев. Портрет В.В. Матэ (фрагмент). 1902

Но какой ужас! После классических поз натурщиков передо мной сидел человек с испитым, серым, безобразным от истощения и пьянства лицом. Переход был очень резкий.

Я побежала посмотреть, что делается в мастерских. Там – то же самое. У Маковского – человек в рубахе и смазных сапогах пил чай, на столе – колбаса и бублики; у Репина – тоже нечто в этом роде. Я возмущалась, роптала, называла новое искусство «самоварным».

«...Моделями для нас теперь служит старик мужик, отставной лакей, мастеровой, вдова, приказчик, девочка. Вообще, если вспомнить жанр Маковского, то можно легко себе вообразить теперешнее направление нашей академии.

Классицизм долой! И на сцену явилась обыденная жизнь с ее мелочами и безобразием. Это меня в первое время ошеломило. Слишком резкий и быстрый переход после прежнего застоя. Не могу сказать, чтобы я радовалась этой перемене. Мне жаль отсутствия красоты, первое время моя модель просто отталкивала своим безобразием, но теперь я работаю с удовольствием, так как нашла более глубокую красоту – выразить на холсте самую жизнь со всеми ее особенностями и недостатками.

Я хочу написать эту голову так, чтобы она просто производила иллюзию живого человека. В природе краски, как бы ни были некрасивы, гармоничны между собой, и я всегда чувствую эту гармонию и стараюсь ее передать.

Последний раз зашел в класс Лебедев, он издали проходил и, остановясь перед моей работой, сказал мне: «Недурно», потом подошел еще ближе и повторил: «Хорошо, очень симпатичная живопись и манера, только рисуйте побольше, вот нос у вас мал!» Да, рисовать, и рисовать постоянно, а краски я вижу хорошо...»[61]

Этюд вышел неплохой, так как после него меня сразу вернули в натурный класс. Я только и сделала один этот этюд.

Понемногу, хотя и туго, знакомилась я с некоторыми из моих товарищей. Близко сошлась с одной немоч-

кой, Ландезен, поступившей одновременно со мной. Мы скоро делаемся с ней неразлучны. Много толкуем об искусстве. Она годами старше меня, училась живописи в Берлине и работает лучше меня. Еще я познакомилась с очаровательной ученицей, тоже немкой, Шретер. Наружность святой Цецилии. Мы затеяли с ней по вечерам рисовать дома. К нам примкнуло несколько товарищей: мой старинный знакомый Андрюша Траншель, Сомов, Мартынова, скульптор Антокольский (родственник знаменитого), Сафронов, Быстренин[62] и др. Позировали либо мы сами, либо наши родные и знакомые.

Теперь удивляешься, откуда бралось столько сил и энергии! Энтузиазм и молодость — великие вещи!

С приходом передвижников в академию их искусство с его характерными чертами еще ближе придвинулось к нам. Мы, молодежь, с нетерпением ждали ежегодной их выставки. Открытие ее в те годы было событием в духовной жизни Петербурга. Между учащимися шли бесконечные о ней разговоры. Здесь я заметила, что самые строгие, беспощадные критики — это учащиеся, которые сами ничего еще не могут сделать. В минуты отдыха мы собирались между мольбертами и по косточкам разбирали каждого художника.

И после занятий оставались часто в классе и беседовали, спорили, советовались.

Это была та ступа, в которой толклись всевозможные мнения, впечатления, миросозерцания очень разных людей по характеру, образованию, сословию, но все объединенные общей любовью к искусству.

Итак, классическое направление ушло.

Темы, насильственно навязываемые конкурентам, тоже канули в вечность; темы на библейские и религиозные сюжеты, вроде «Удивленный Авель смотрит на своего родившегося первенца».

«Реализм! Реализм!» — провозглашали все.

«Что такое реализм?» — думали мы, разбирая его со всех сторон.

А идеализм? Идейность? Мешает она реализму? Мешает правде в искусстве? Сотни вопросов обступали нас.

Картина, написанная с натурщиков, но с известной идеей, реальна или идеальна? Ведь натура в этой картине аранжирована, что опущено, что подчеркнуто?..

Не уходя домой на перерыв между утренними занятиями и вечерними, я проводила время в выставочных залах. Там часто бывали выставки, и так уютно и хорошо сиделось на длинных, слегка выгнутых коричневых кожаных диванах.

И там тоже, втихомолку, мы вели оживленные беседы.

Очень много говорили о технике в искусстве. В академии никто нас не учил «ремеслу» живописи, именно ремеслу. Мы ничего не знали ни о красках, которыми работали, ни о холсте, об их особенностях, свойствах, об их приготовлении, о мазке, о лессировках, о поверхности живописи, о тысяче вещей, которые обязан знать художник. Приход передвижников в академию не принес нам этих знаний.

Они сами были несведущи в ремесле. Шли мы, как слепые щенки, ощупью; частью учились на практике, а частью — друг у друга. Иногда сторожа знакомили нас с грунтовкой и натяжкой холстов. Приготовляли нам какие-то лаки, эмульсии, мы обильно ими смазывали наши этюды с полуувядшими красками, особенно перед сдачей этюдов, что, конечно, не способствовало хорошему качеству живописи.

«...4 ноября мы окончили или, лучше сказать, должны были окончить свои классные работы. Я была в отчаянии. У меня весь этюд потух, и горе в том, что он сырой, и я не могу его протереть, а без этого он совершенно пропадает, краски не видны, и вообще он кончен плохо, совсем не так, как был начат. Но это было бы еще полгоря, если бы только я видела, почему он плох, и если бы я чувствовала, что вот на следующем этюде я должна работать так и так, чтобы не было прежних недостатков, а вот именно у меня и нет ясного представления, чего я должна добиваться в

следующей работе, а из этого можно заключить, что на прошлом натурщике я ничего нового не приобрела, никакого незаметно прогресса или развития в самой себе, а это плохо!..

Когда я выставила свою работу наряду с другими, она совершенно не выделялась из числа остальных, а была такая же серая и скучная...»[63]

Помню, как еще в школе Штиглица, начиная рисовать, я становилась в тупик от количества разных мелочей, необходимых при работе, а когда мне пришлось иметь дело с красками, то я и совсем потерялась. Такая была их масса! И одна красивее другой! Всех нельзя иметь! И какие выбрать? Какие необходимы? Можно ли их смешивать и какие с какими?

Мы толковали без конца о красках.

И так шла борьба за технику, за ремесло. Что именно «ремесло» необходимо в искусстве, совершенно сознательно, ясно, четко я поняла гораздо позднее, попав в руки Уистлера[64].

А пока шло искание беспомощное, впотьмах, полное колебаний, ошибок, без ясного и точного руководства.

Второй твердыней, которую мы брали приступом, было человеческое тело. Уметь рисовать и писать человеческое тело было необходимой задачей, которую все должны были разрешить. Пейзажисты, жанристы, баталисты. Все.

Существовало мнение: если художник умеет изобразить человеческое тело, то он все сумеет передать. Изображение человека — самая трудная вещь. И преодолев это, можно было выбирать себе специальность и переходить из классов в мастерскую к определенному профессору.

Как это было трудно — постичь человеческое тело! Как трудно! Иногда казалось, что вот-вот что-то понял, что-то выходит! Но нет! При малейшем движении натурщика, незаметном изменении позы или перемене упора на одну или другую ногу я терялась, гонялась за новой позой, изменяла рисунок, мазала, чиркала, и все сбивалось.

Я не знала главных принципов строения человека, с чего начинать, чем руководствоваться.

Многие употребляли отвесы, но всю неверность и шаткость этого приема я поняла впоследствии.

Большинство работали с увлечением, многие со страстью. Работали по воскресеньям, платя натурщикам особо.

Завязывалась дружба, товарищество, и хорошее товарищество. За все семь лет, что я пробыла в академии, я не имела со стороны студентов ни одной неприятности, столкновения или чего-нибудь резкого или циничного. И из общения с ними вынесла на всю жизнь глубокую веру в хорошие и верные инстинкты молодежи.

Мы не все время только работали, мы умели и веселиться. Каждый год в бывшем Дворянском собрании (нынешняя филармония) студенты академии устраивали общественный бал. Он считался в году одним из самых оживленных и интересных. На него съезжалось несколько тысяч народа.

Студенты устраивали громадные костюмированные процессии. Темы брали из мифологии, из сказочного эпоса, народного, были и юмористические. Много фантазии. Изображали очень красиво, красочно, находчиво и остроумно. Студенты костюмировались, да и из публики многие. Гостям на балу вручались особые талоны, а они их должны были давать костюмированным за лучшие костюмы. Кто больше имел талонов, тот получал выигрыш; они тут же висели — пожертвованные картины профессоров академии и работы студентов.

Задолго до бала шли приготовления. Нам отводили особое помещение — антресоли первого этажа, где из-под пола выходили круглые верхушки огромных окон академии. Там лежали груды цветной папиросной бумаги, и мы по вечерам плели гирлянды пестрых цветов, бесконечное количество аршин; ими украшался бальный зал...

Иногда студенты-архитекторы устраивали спектакли. Помню, один раз давали «Женитьбу» Гоголя[65]. Невестой была М.В. Шретер, а так как никто из учениц не

хотел брать роль девчонки Дуняшки, я мужественно ее исполняла.

Вообще жизнь моя проходила не так уж однообразно, как это может казаться из моего писания. Я часто бывала в опере, где родители имели абонированную ложу. Прибегала туда прямо из академии, а там меня встречала мама яствами (я была балованная дочь). Лежа на диванчике в аванложе, я с комфортом слушала музыку.

Я любила бальную залу, любила танцевать, но светскую жизнь избегала. Люди меня не интересовали.

Мама всякими способами старалась отвлечь меня от моей чрезмерной работы. Она знала: у меня было мало физических сил и я была слабого здоровья.

Вся работа шла на нервах.

Девять десятых моих помыслов были направлены в сторону искусства.

Я думала о значении брака, о семейной жизни, и при всех моих мечтаниях любовь к искусству брала верх.

Была я до чрезвычайности свободолюбива. Даже такая нежная дружба, как милой немочки Ландезен, меня стесняла. Я не переносила никаких пут над моей душой, раздражалась, сердилась и постепенно отдалялась. Ландезен в то время переживала сердечную драму, и, по моим понятиям, не так мужественно, как мне бы хотелось. Я жалела ее, но и уходила от нее.

Предпочитала одиночество.

Судя по некоторым записям дневника, была я довольно-таки резка и с большим самомнением.

Так, например, когда однажды к нам в класс зашел Репин и похвалил мой этюд, сказав, что моя работа — «утешительное явление» среди остальных, я так вознеслась, что, когда одна ученица пришла посмотреть мой этюд и спросила, который мой — большой или маленький, я ответила: «Который лучший».

Я уходила в одиночество и в то же время страдала от него. А от людей я все-таки убегала.

Родители, видя мое угнетенное душевное состояние, послали меня в Москву, где я гостила у нашего род-

ственника Певницкого[66]. Я первый раз была в Москве, и она произвела на меня сильное впечатление. Погостила я там недели две и опять вернулась к своей работе.

К весне я опять теряю равновесие, страдаю беспричинной тоской, апатией.

«...Сегодня в классе мне чуть не сделалось дурно. Мне казалось, что я здесь и будто еще в другом где-то месте, и чуть не упала с табуретки.

Днем я не могла оставаться в академии и пошла позавтракать к Елене Ивановне, а по дороге вдруг заметила, что что-то громко говорю, и мне показалось, что со мной хотят сделать что-то страшное. Я вскрикнула и чуть не зарыдала от испуга, но вовремя очнулась от кошмара и увидела себя на Большом проспекте, идущей очень медленно в своей белой шубе. Я, должно быть, действительно громко говорила, потому что многие оборачивались мне вслед...»[67]

Потом упадок опять сменился подъемом...

Я была как человек, несомый по волнующемуся морю: то плыла на гребне волны, то скатывалась в бездну.

Судить о моих настроениях только по выдержкам из моего дневника будет ошибкой.

«...Я замечала, когда я в грустном, убитом, тоскливом состоянии, то всегда желаю написать в моем дневнике, покопаться в самой себе.

Отчего это происходит? От желания ли себе еще больше сделать больно или из инстинктивного чувства или сознания, что когда начнешь в себе анализ своих чувств, настроений и поступков, то становишься более хладнокровен и спокоен, как будто все самое горькое и острое ушло в мою тетрадь, всочилось в бумагу и осталось там...»[68]

Еще я пишу:

«...Никогда я не чувствовала себя веселой, когда была даже счастлива, а было у меня несколько таких минут, правда, очень коротеньких и безвозвратно прошедших, то и тогда я не была весела, а, напротив, было как-то грустно, тихо, сладко, но все щемило больно сердце.

Отчего?

Я принадлежу к меланхоликам?

Оттого-то я так и люблю природу, а не людей. Она одна может дать тихую тоску, связанную со сладким, невозмутимым спокойствием.

Оттого-то я так люблю вечерний, умирающий шелест леса, сонливое щебетание пташек и журчание ручейка!

Оттого-то я так люблю сидеть в сумраке ночи и мечтать, мечтать, мечтать!»[69]

Весной 1895 года я собралась копировать в Эрмитаже Веласкеса – портрет Филиппа IV[70].

Билась я ужасно.

«...Просто можно получить нервное расстройство от такого оригинала.

Работаешь, вглядываешься, вдумываешься, но ничего поделать не можешь. Не то! Все не то!

С первого же раза моя копия была близка, очень близка по колориту, но только если смотришь издали, вблизи ничего похожего.

Там и вблизи и издали такая гармония и чистота в красках, такой глубокий рисунок, столько благородства, простоты и жизни, а у меня черт знает что такое.

Просто противно смотреть!

Такая грубость в работе, а что надо сделать, чего недостает – не знаю.

Вижу и чувствую, что не то, а поправить не могу; должно быть, надо родиться Веласкесом, чтобы так написать, как он. Стараюсь проникнуться им, постичь дух великого художника, частичку его самого уловить, и кажется по временам – вот-вот он у меня на кончике кисти, начинаю работать с новыми силами и энергией, но потом, оглянувшись трезвыми глазами, вижу, что опять не то.

Как передать, кроме всего остального, эти несколько веков, которые пролетели над этим произведением и своими нежными, невидимыми крыльями слили все тона и краски в звучную гармонию, еще более возвысив это чудное произведение?

Как старые художники умели чувствовать и думать!

В полном отчаянии я несколько раз бросала кисти и отходила от своей работы, чтобы собраться с новыми силами...»[71]

Я не смогла сколько-нибудь сносно одолеть трудность этого chef-d'oeuvre'а и не окончила копии, и даже не взяла ее из Эрмитажа. Она до сих пор, может быть, валяется где-нибудь в кладовой в пыли.

В этом же году Суриков выставил «Покорение Сибири Ермаком». О ней очень много писали, говорили. Мы, учащиеся, толпой много раз бегали ее смотреть, судили и рядили о ней вкривь и вкось. Одним она нравилась, другие ее очень бранили...[72]

Лето 1895 года мы провели в деревне Яппизи, в Финляндии, на берегу реки Сестры, на границе с Россией. Лето было дождливое, холодное. По неделям нельзя было работать на воздухе. Я мечтала о солнце, о тепле, роптала на судьбу...

Нероновы строили церковь в «Линтуле» и на ее освящение пригласили нас. Есть такое поверье: если стоя в алтаре, около престола, во время освящения что-нибудь пожелать, то это непременно исполнится. Я стояла в алтаре и думала: «Ничего мне не надо, ничего, только хочу возможности работать, работать. Хочу известности, хочу славы!»

Осенью, довольно рано, мы вернулись домой.

У моей сестры, на крестинах Туси[73], я первый раз увидела двоюродного брата, Сережу Лебедева[74]. Он приехал из Варшавы и поступил в университет на естественный факультет.

В этот вечер у него болели зубы, он не танцевал и избегал кузин.

Вскоре он стал часто бывать в доме моих родителей и близко вошел в нашу жизнь. Очень подружился со мной и моими сестрами. Был он красивый, высокий, стройный юноша. С гордо закинутой назад головой. С движениями уверенными и свободными, смелыми и ловкими. Очень любил игры, верховую езду, танцы, греблю.

В нем ярко проявлялась большая одаренность, нравственная чистота, правдивость и благородство души. Был он молчалив и серьезен, с примесью насмешки, легкого сарказма и молодого скептицизма.

В то время я не предчувствовала, что в нем судьба послала мне человека, с которым я проживу всю жизнь в тесном общении, отдав ему свое сердце навсегда и нераздельно...

А пока мы оба учились, развивались и набирались жизненного опыта.

Осенью исключили из академии много студентов. Провели эту меру как-то уж очень примитивно. Человек со списком в руках ходил по классам и сообщал работающим ученикам: «Вот вы и вы — исключены...»

Ведь если б они раньше знали, они, может, осенью и не приехали бы: некоторые жили очень далеко от Центральной России.

В этом году поступила в академию А.С. Лебедева, моя подруга по школе Штиглица. Она часто бывала у нас, моя мать ее очень любила и жалела. Она материально бедствовала. Была умна, мистически настроена и вначале имела на меня большое влияние.

В феврале 1896 года Малявин начал писать мой портрет во весь рост[75]. Позировала я в натурном классе.

Две последние зимы (1894/95 и 1895/96) я очень много работала по живописи. Но успехов было мало.

В то время я увлекалась пуантелизмом и импрессионизмом[76]. Вероятно, под влиянием французов. Писала очень яркими красками. Живопись состояла из сплошных пестрых мазков. Получала я постоянно третьи и четвертые категории, и мне даже перечеркивали этюды.

Я хотела переупрямить преподавателей, хотела, чтобы они признали эту живопись, а с тем и меня.

Многие мои товарищи уже перешли в мастерские: Малявин, Сомов, Траншель, Шретер. Они упрашивали меня не упрямиться, сдаться, говорили, насколько интереснее работать в мастерской у одного и того же профессора. Я рисковала, что меня исключат из акаде-

мии. Особенно беспокоились Сомов и Малявин, они часто навещали меня в классе. И я уступила. Написала большого натурщика (в то время я любила писать этюды большого размера) локальными тонами и перешла в мастерскую.

Решила просить Репина взять меня к нему — у него были все мои друзья и он пользовался между студентами большой славой и авторитетом. Большинство стремилось к нему, и он имел возможность выбирать среди учеников[77].

ДЕНЬ В АКАДЕМИИ

Сегодня в академии трудный день. Поставлена новая модель, и мы выбираем новые места. Натурщик будет стоять около месяца.

Кругом гудят голоса.

Шум, крики, передвигание мольбертов.

Молодая, веселая толпа. Много вихрастых, потных и добродушных лиц. Все энергично и напряженно возятся, каждый со своими делами. Некоторые из учеников здесь же, наскоро, сколачивают подрамники и натягивают холсты. Многие натягивают свои старые этюды, вывернув их на обратную сторону. Чем-то мажут. Стон стоит кругом.

Несколько человек, сидя на полу и хохоча во все горло, скоблят свои грязные палитры и чистят ящики из-под красок.

Большинство же, забравшись в целый лес мольбертов, разыскивают среди них своих друзей, к которым каждый из них успел привыкнуть. В воздухе стоит запах скипидара, лака и красок. Через стеклянный потолок льется белый, яркий свет.

Часто возникают споры и пререкания. Мольберты скрипят, визжат на своих роликах и расползаются по всему огромному классу. На них укрепляются холсты. Каждый стремится стать так со своим мольбертом, что-

бы иметь возможность во время работы отходить назад на несколько шагов.

Но такое благополучие нелегко сохранить! Дверь непрерывно хлопает и впускает все прибывающих учеников. Разбираются последние мольберты. А народ все валит. Приспособляются работать на обратной стороне уже занятого мольберта.

Все чаще возникают споры. Становится очень тесно.

Я в эти дни всегда волнуюсь. Я сильно близорука, и мне во что бы то ни стало надо занять место поближе к модели. Если не займу места около модели и меня отодвинут назад, я буду принуждена работать с биноклем. А какое это осложнение! Ерунда, а не работа: в руках — палитра, кисти и... бинокль! Хоть бросай работу.

Сегодня мне повезло. Я устроилась в первом ряду мольбертов, радиусами отходящих от модели. И не так уж очень близко, как иногда бывает. Иной раз, теснимая со всех сторон, сядешь так близко к барабану, на котором стоит натурщик, что получается чудовищный ракурс: на первом плане ступни натурщика, огромные и безобразные, за ними высовываются колени, там, дальше мерещится живот, а голова где-то пропадает в пространстве маленьким придатком.

Сегодня очень хорошо. И не далеко, и не слишком близко.

Хлопает дверь. Входит профессор. Натурщик, который давно уже раздет, быстро выходит из-за ширм и легким прыжком вскакивает на барабан. Уверенными движениями он находит позу, заранее выбранную для него профессором, и затем становится неподвижным.

В это мгновение я с ужасом замечаю, что какой-то ученик ныряет между мольбертами и как раз между мною и моделью располагается работать. И хотя он садится на довольно низкий табурет и ставит свой холст на пол, каким-то образом его укрепив, у него такая пышная золотисто-рыжая шевелюра и такие огромные рыжие усы, что натурщик, по крайней мере до колен, закрывается от меня.

Я молча, в глубоком потрясении, стою перед своим мольбертом и делаю нелепые попытки набросать ускользающий от меня верхний этаж натурщика, не построив его на реальных, для меня всегда спасительных, огромных ступнях. Увы! Они навсегда скрыты шевелюрой и усами.

Как быть – не знаю! Работать так почти невозможно!

Во время перерыва мой непредвиденный сосед спрашивает:

– А что, я вам очень мешаю?

– Да, порядочно, – говорю я мрачным голосом, – особенно голова и волосы. Ног не вижу – голова ваша заслоняет.

Когда натурщик после перерыва принял позу, мы стали пробовать как-нибудь наладить дело. И туда, и сюда подавались – нет! Голова закрывает мне ноги.

Огорченная, я вернулась домой.

На следующее утро, стоя в классе перед своим мольбертом и приготовляясь к работе, я вдруг с ужасом увидела еще какого-то ученика, который между мною и моделью прилаживался работать.

– Эй, товарищ, – говорю я, – вы здесь не располагайтесь с вашим холстом, здесь уже, к несчастью, работает один. Как раз на этом месте!

– Вот тебе на! А я-то сбрил для вас усы и волосы. Не узнаете, что ли?

Смотрю, остались только смеющиеся карие, блестящие глаза. Голова голая, и усы не торчат.

От неожиданности молча гляжу, оторопев, а потом неудержимо хохочу.

IV

В МАСТЕРСКОЙ У РЕПИНА

(Годы: 1896–1897, 1897–1898)

16 марта 1896 года был экзамен с переходом в мастерские. По новому уставу разрешалось работать в классах только два года — надо было переходить в мастерские или оставить академию.

Чтобы не думать о том, что нас ожидает, отправились мы целой гурьбой в Эрмитаж и там особенно внимательно штудировали, как я помню, Тинторетто, Сальватора Розу и Милле[78], проводя между ними параллель.

Шестнадцать человек перевели в мастерские.

Репин принял меня! Он — мой руководитель! Я вместе с друзьями! В каком я восторге! Не слышу земли под собой. Я на гребне волны!..

Мастерская Репина была не в главном здании, а в доме за академическим садом. Громадные окна смотрели на 3-ю линию. Мастерская была мала и тесна.

Мой первый этюд (тощий старик, похожий на голодного индуса) очень понравился Репину (я работала его в большом



Девушка с зеленым кушаком. 1896

подъеме). Он распорядился взять его для мастерской и повесить на стену и очень меня похвалил...

Была весна. Ученики разъезжались на лето. Проходив в мастерскую две-три недели, я с двумя товарками, Ландезен и Лебедевой, уехала работать на Украину. Старицкие — старинные друзья родителей — владели имением в тридцати верстах от Полтавы, в Константиноградском уезде. Они никогда там не жили, а управлял имением старик казак.

Он взялся нас кормить, а жили мы в помещичьем, очень запущенном доме. При доме был большой фруктовый сад, вишенник, ставок и вербы.

Выйдя из душного вагона и сев в старый скрипучий рыдван, мы с упоением вдыхали легкий воздух с запахом мокрой земли. Были первые дни апреля. Перед нами расстилалась степь.

Мы радовались, мы наслаждались, мы ликовали. Обнимали друг друга, целовались, выскакивали из экипажа и бежали рядом, крича и смеясь, как малые дети.

Навезли с собой красок, холста и целый ящик книг.

Кроме священника и попадьи, мы видели только окрестных крестьян. Народ мне очень понравился. Живой, веселый и красивый. При нас состояла очень миловидная дивчина Васька, а кормила нас жена казака, толстая, видная, рябая матрона.

Она нас ублажала и так закармливала, что мы перед возвращением в город не смогли натянуть наши городские платья. Попадья нам их перешивала, расставляя с боков.

Украина нас очаровала. Солнечный блеск, черные бархатные ночи, белые хаты и повсюду золотые диски подсолнечников.

Пленительная степь! Зеленое, волнующееся море.

А какие запахи! Каждая травинка несла свой особый запах, точно песню пела. Чабрец, василек. Я постоянно мяла в пальцах какую-нибудь травку, вдыхая ее аромат.

Весь сад стоял в цвету, белый, точно в снегу.

Одиночество приняло нас в свои объятия, и в этом одиночестве мы чувствовали себя еще ближе к природе. Все шествие весны и лета проходило перед нашими глазами. Каждый день приносил что-нибудь новое, неожиданное и прекрасное.

Когда пришло лето, мы упивались жарой. Солнце — огненный шар — палило немилосердно, а сядешь в холодок (по-нашему — тень) — и упоительно прохладно. Иногда бывали такие знойные дни, что само солнце заволакивалось в красный туман, а по горизонту бегали волны курчавых барашков. «Се святий Пьетро вивцы пасе!» — говорили мужики. Грозы бывали сильные, и ливни падали на зреющие плоды...

«...Услыхав шум веялки, вышла я на крыльцо посмотреть на дивчат, как они работают на солнышке, с этим чудным освещением. Стояли две машины, колеса их вертели двое дивчат — Санька да Хотина, третья тут же насыпала мешки и ставила их рядком по стенке клуни.

Я так и замерла в восторге! Вся картина была освещена таким ярким светом, столько было солнца и блеска.

Четвертая дивчина ходила все время взад и вперед между амбаром и машиной и носила в большом не то решете, не то лукошке свежее зерно, которое и насыпала в машину.

Она это делала с грацией, легкостью и свободой. Роста довольно большого. Члены все замечательно соразмерны, гибки и здоровы.

На ней была надета белая грубая сорочка и красная юбка, поднятая и заткнутая спереди за пояс, сзади оставаясь спущенной и образуя массу мелких складок, как

6 - 44

бы стекающих вниз и обрисовывающих своим течением ее формы и стройные крепкие ноги.

Вот она выходит из клуни, мягко рисуясь на темном фоне открытой двери.

На бедре у нее стоит полное, плоское лукошко, поддерживаемое левой, сильно согнутой рукой, правая свободно висит вниз, раскачиваясь при каждом ее шаге. Легко и не торопясь, свободно ставя следки ног на ступени лестницы, вся облитая солнцем, сходит она вниз и, держа плечи немного назад и сгибая на ходу колени, свободными шагами подходит к машине. Красивым движением обеих рук подымает лукошко и опрокидывает, блеснув на солнце его дном.

Затем опять направляется к сараю, небрежно, удивительно красиво всходит на три ступени и медленно проходит в дверь, давая возможность тени от навеса скользнуть по ее голове, плечам и юбке. И исчезает в глубине сарая.

Это глухая и немая Марина...»[79]

Ездили мы на волах в Полтаву с нашим стариком казаком. Чудесная прогулка. Солнце еще не вставало, был полусвет, когда мы выезжали со двора. В деревнях кое-где уже тянулся из труб дымок, распуская особый запах горелого кизяка. Вся картина прекрасного южного утра развернулась перед нами. Небо розовело, розовело, потом запылало киноварью. Вся земля стала улыбаться.

Старые корявые вербы, мимо которых мы проезжали, казалось, молодели.

Ветерок заюлил по дороге. Ветряные мельницы завертели крыльями. Вот показалось солнце...

Полтава – уютный городок. Вся заросла пирамидальными тополями и цветущими акациями.

Походили по городу, потолкались по базару. Очень живописное, веселое зрелище.

Окончив свои дела, старик казак усадил нас на сено, и мы по «холодку» потянулись домой. Другая картина, другое очарование. Бездонное небо, сверкающие звезды...



Хаты. 1896

Безудержно, всей душой, мы предались работе. С утра расходились в разные стороны и только в сумерках собирались домой. Жили мы в глухой стороне. Многие крестьяне сторонились нас, не видав никогда художников. Помню, как один раз я села писать наружный вид хаты. Через несколько минут ко мне опасливо подошла хозяйка и просила прекратить: «Ведь от тебя вся хата масляной станет». Между мной и хатой было несколько сажен расстояния.

Другой раз я хотела написать портрет одной старой женщины. Она замахала на меня руками, платком, говоря: «Ты сделаешь мой портрет и увезешь его, там в него стрелять будут, а я здесь упаду мертвой».

Дети были доверчивее, да и любопытство их гнало к нам...

Дни сомнений реже посещают меня. Но несчастная потребность копаться в своем «я» приносит мне все-таки и тут минуты огорчений.

«...И хочется поделиться с кем-нибудь и в то же время — нечем. Вот, правда, странное бывает состояние на душе — тянет, тянет...

Вообще, какая у меня пустота в мозгу, я не говорю о данном времени, а вообще всегда.

Искусство, мне кажется, отучает мыслить, собственно, не искусство, но работа; в то время, когда занимаешься писанием, есть во мне чувство удовлетворения, как будто что-то и делаешь: руки, глаза и голова как будто заняты, и кажется, время проходит недаром. А чем это выше вязания, вышивания и ковыряния спичкой в трещине стола!..

Нет во мне широкого течения в мыслях, и не могу я также долго останавливаться на одной из них, чтобы ее развить, сделать какие-нибудь оригинальные выводы, заключения, но есть какое-то мелькание с одной на другую...»[80]

(Как я в те минуты, когда писала эти строки, ошибалась. Работа учит самоуглублению, самосознанию, помимо всего другого, что она дает.)

По вечерам, собираясь вместе на балконе, мы слушали, как в черноте ночи доносились до нас звуки из Ладыженки, кваканье лягушек из соседнего ставка и чириканье сверчков. Мы тихо беседовали... И все об искусстве...

Вспоминается мне один разговор с Ландезен. Я жаловалась на плохой рисунок.

«...Началось с того, что Ландезен взяла мой альбом набросков и начала его рассматривать. При этом я попросила ее сделать замечания, так как я считаю ее сильной в рисунке. Ей мало что понравилось, особенно мой штрих или линия. Я очень хорошо понимаю, что они у меня совершенно мертвые и скучные. Когда я набрасываю, я не смотрю на всю форму, а только на линию и, захватив ее глазами, стараюсь изобразить только ее, когда же форма, облеченная этими линиями, выходит неверно, то я начинаю несколько раз возить карандашом по одной и той же линии, и в конце концов она выходит страшно однообразной, сухой и несвежей.

Ландезен мне говорила, что в рисунке, так же как и в живописи, надо вкладывать чувство и частичку творчества и что рисуя надо охватить форму глазом и чувством сразу и потом, почти на память, нанести ее на бумагу, потом проверить, прочувствовать, главным образом форму, форму и форму. Это я все знала и раньше, но слушала, как будто в первый раз!..»[81]

Мы очень зажились в этой тишине и благодати и все затягивали возвращение в город. Только после решительного письма папы тронулись домой.

Дома меня очень радостно встретили, довольные моим здоровым видом, я же, немного конфузясь своей толщины, все старалась боком, незаметно проскользнуть. Особенно я избегала насмешливых взглядов моего двоюродного брата.

Осенью нас в академии ожидали перемены. Мастерскую Репина перевели в другое помещение, более обширное и удобное. В верхнем этаже в конце коридора поднималась темная каменная винтовая лестница. На верхней темной площадке, перед дверью мастерской, находилось небольшое окно, закрытое ставней. Оно выходило на крышу академии. Помню, осенью и весной мы с трудом пролезали через него на крышу академии и там располагались завтракать.

Под ногами дворы академии темнели глубокими колодцами. Линии Васильевского острова казались узкими бороздами.

Нева, мосты, взморье расстилались перед глазами, а там, далеко – Кронштадт.

Смельчаки добирались и до Минервы*.

Мастерская была отличная. В стороне, очень большая, с превосходным светом. Стоял хороший рояль. Для чаепитий, для сборищ была у нас еще отдельная комната, у подножия каменной лестницы, в конце коридора.

Из моих товарищей помню Сомова, Федорова, Малявина, Щербиновского, Розанова, Бобровского, Бога-

* Статуя Минервы на куполе Академии художеств. *(Примеч. авт.)*

тырева, Шмарова, Шретер, Ландезен. Грабарь и Кардовский[82] только наезжали, учась в Мюнхене у Ашбэ[83].

Показала Репину летние работы, но особых похвал я от него не услышала, так как были они среднего качества.

Репин часто бывал в мастерской. Уже издали был слышен его голос, низкий, полнозвучный, как колокол. Роста он был небольшого, худенький. Острые маленькие глаза смотрели внимательно и пытливо. Остроконечная бородка. Совсем ярославский мужичок, себе на уме.

Был он с учениками замкнут и сдержан, и шел от него холодок. К своему преподавательскому делу относился добросовестно, но часто был неровен. То так разбранит, раскритикует работу, хоть под землю провалиться, а то начнет так хвалить, что стоишь красная и хочется заплакать, думая, что он смеется.

Его громадный талант, популярность вызывали в нас чувство благоговения и робость. Он это видел — робость нашу, но не делал особых попыток ближе, дружески, интимнее подойти к нам.

Он интересно ставил модель. Давал темы для композиций. Я не могла их исполнить, под каким-нибудь предлогом уклонялась, чувствовала полную беспомощность и отсутствие фантазии. Это приводило меня в отчаяние, и я начинала в сотый раз спрашивать себя: «Достойна ли пить из этой чаши?»

В эту зиму нормальный ход занятий в академии был нарушен по незначительному случаю, но причины неустойчивого настроения учащихся накоплялись уже давно. Постановка дела при новом уставе во многом была недостаточно продумана.

Ректор выбирался из числа профессоров-педагогов по очереди, на год.

Было бы лучше, если бы административное лицо, стоявшее во главе академии, не принадлежало к профессуре. Это было бы куда удобнее, и, кроме того, большинство профессоров-педагогов (их было двенадцать, составлявших педагогический совет) не способны были к административной деятельности. Профессора были

заняты: и сами работали, и управляли ученическими мастерскими. Кроме того, они выбирались только на год. Едва один успеет немного освоиться с управлением академией, как должен дать место другому, такому же неумелому. Да и ученики — только что начинают привыкать к своему ректору, к его нравственной и внешней физиономии, к его приемам и требованиям, как его уже нет, а является другой, новый.

Кроме того, в продолжение двух лет исключено было из академии около двухсот человек. И проводилось это резко и жестко.

Еще было объявлено постановление: больше двух лет нельзя оставаться в классе, надо было или переходить в мастерскую, или уходить совсем. Ученики постоянно находились под страхом исключения. Не знали, что от них требуется, к кому обращаться за объяснениями, за помощью. Бросались к профессорам, эти последние говорили каждый другое, противореча друг другу...

Недовольство учеников все росло и росло. Наконец, чаша переполнилась. Незначительный предлог — и последовал взрыв. Однажды вечером один студент, по имени Кжижановский, прибежал в рисовальные классы, закрывая лицо руками, в ужасном состоянии. У него только что произошло резкое столкновение с ректором (профессор Томишко), после которого ректор приказал сторожам вывести его из канцелярии. Кто из них был виноват, я не знаю. Кжижановский мне никогда доверия не внушал, и его словам я не вполне верила.

Ученики взволновались, побросали работу и стали совещаться, что делать. Начались сходки. Объявлена была забастовка. Сходки группировались в общее собрание. В председатели выбрали художника Печаткина[84].

Подробностей всей этой истории я не помню, но проходила она резко, со многими эксцессами. Усугубилась ее сложность и болезненность с отставкой Куинджи.

Архип Иванович Куинджи занимал среди профессоров с самого начала особое место. Благодаря своим духовным качествам, большой любви и преданности своему

делу, делу преподавания, он приобрел среди учеников большую популярность.

Был приветлив, ласков и всех готов был выслушать. Ученики тянулись к нему. Я тоже не раз бегала в его мастерскую показать свои летние работы, послушать беседу его с учениками. В мастерской царило очень приятное настроение. Веселое, бодрое и благожелательное.

Обладая большим состоянием, он часто материально помогал ученикам. Один раз совет исключил девять учеников за невзнос платы за учение. Узнав, он сейчас же внес всю сумму.

Он держал себя во всей этой истории, вероятно, на стороне студентов. Во всяком случае, оставался на совещаниях профессоров при особом мнении. Следствием было предложение — подать в отставку[85].

Это произвело тяжелое впечатление на всех учащихся. Все мы были возмущены и решили уходить из академии. Издано было распоряжение, чтобы профессора по мастерским убеждали своих учеников остаться. Я хорошо помню мое свидание с Репиным. Он пригласил нас прийти. На рояле лежала официальная бумага, которую мы должны были подписывать. Здесь же стоял Репин и беседовал с учениками о создавшемся положении. Прочтя ее и найдя для себя унизительным давать обещания в несовершении каких-то будущих проступков, я отказалась ее подписать.

— Вы не понимаете последствий вашего поступка, — резко заявил Репин.

— Нет, понимаю! — И я с независимым (и должно быть, глупым) видом направилась к выходу. Только я закрыла за собою дверь, как в нее ударился стул, брошенный мне вдогонку Репиным.

Академию закрыли. Все учащиеся считались выбывшими. Рассчитывали нас подержать разобщенными, без занятий, выжидая охлаждения страстей.

Сколько прошло так времени, не помню.

Потом академию открыли, но ученики считались выбывшими. Приходилось вновь поступать и проходить

через фильтрацию; при этом некоторых студентов не принимали.

Я не шла, работала дома и, за дальностью академии, не знала, что занятия хотя вяло, болезненно, но начались.

Мои друзья Шмаров, Федоров и Малявин были озабочены моей судьбой и тем, что я отсутствовала. Письмо М.С. Федорова подтолкнуло меня пойти в академию. В нем ясно обрисовалось отношение Репина к создавшемуся положению, и потому я привожу его.

«...Мне не пришлось узнать, как и по каким соображениям вы поступаете теперь (я разумею наши академические дела).

Но я пишу на всякий случай. Когда Архипу Ивановичу объявлено было об отставке, я виделся с одним из учеников его, который говорит, что теперь, оставив все прежние свои претензии, нам, ученикам, надо выразить протест против удаления его, Архипа Ивановича.

И что если у учеников это недовольство будет, то и весь совет (и Репин) выйдет в отставку.

– И Репин? – переспросил я.

– И Репин, – это говорил Куинджи.

В этом направлении собирались ученики Куинджи говорить всем остальным в прошедший понедельник.

В этот же понедельник я был у Репина. Репин говорил:

– Кузнецов[86] сейчас прибежал и упрекал, зачем слушаемся мы графа[87], что мы на него смотрим! А я считаю учеников неправыми. По-моему, слушать молодежь, когда она не права, и идти за ней только потому, что она молода, – это тоже лакейство... Я считаю графа за человека просвещенного и гуманного. Пусть меня убьет на лестнице какой-нибудь «прекрасный студент»... мне все равно, я поступаю по совести... Там говорят, что по поводу удаления Куинджи совет уходит. Вздор! Я ни за что не уйду! Я люблю академию, и понимаю ее значение, и буду работать для нее.

Много говорил Илья Ефимович о Куинджи, каков он был в академии, что с ним теперь стряслось, и кончил так:

– Куинджи – человек умный и богатый (это очень важно), он где-нибудь, я думаю, откроет свою мастерскую. Там будет заниматься. Он любит дело.

Когда я спросил его, не имеет ли он что-нибудь против учеников, он сказал:

– Я ни против кого не имею ничего, если человек любит дело, хочет работать, я всей душой к нему. Разумеется, Печаткина я ни за что не приму... Собственно, я хотел сообщить: во-первых, что Репин не уйдет из академии, во-вторых, он не разобщен этой историей с учениками.

Может быть, это известно вам, и вы к этому уже установили отношение?..»

Я отправилась в академию. Там формальности обратного поступления к тому времени были смягчены, и я снова начала работать у Ильи Ефимовича. Он не вспоминал о нашем столкновении и относился ко мне попрежнему внимательно и хорошо. Но мое отношение к нему изменилось.

«В прошлом году, еще до нашей истории, я чувствовала к нему какое-то благоговение, преклонялась перед ним, как перед каким-то божеством, и воображала, что это человек какой-то высшей породы. Но после академической истории мне на многое открылись глаза. Я выучилась отделять в нем гениального художника от человека, так сказать, выучилась проводить черту между одним и другим и решила ничего не требовать, не ждать от него как от человека, а только относиться и ждать от него как от профессора. До его нравственной, семейной жизни, его взглядов и убеждений мне дела нет или просто стараюсь об этом не думать. И потому я в моих отношениях к нему совершенно легко и свободно себя чувствую, говорю, что думаю, и ничего не боюсь»[88].

Мой товарищ Сомов не вернулся в академию, а осенью уехал за границу, в Париж.

За время нашей совместной работы в мастерской я и Сомов очень подружились. Он стал бывать у моих родителей. Производил он впечатление своеобразного, оригинального человека. Много внимания уделял своей наруж-

ности. Носил сюртуки особого покроя, чрезвычайно изысканные галстуки. Печать утонченности. В мастерской он часто работал в канареечно-желтых чувяках, по-домашнему, чем вызывал много насмешек и балагурств, и сам первый смеялся над собой.

Но при всех причудах и странностях он внушал товарищам уважение и поклонение своему большому таланту. Ярко помню чувство изумления от неожиданности и затем восхищение, когда он принес на заданную Репиным тему свой эскиз. Эта вещь потом была известна под названием «Около пруда». Дама в прическе и платье XVIII века стоит спиной к зрителю перед ажурной решеткой канала и кормит лебедей. Впечатление необыкновенной изысканности в сочетании красок, большой свежести и тонкости и в то же время чего-то болезненного.

Вторая вещь, принесенная им в мастерскую, которую я видела, была «Людмила в саду Черномора». Все толпились вокруг, удивлялись, кто бранил, кто восхищался, но равнодушного к ней среди нас не было[89].

Сомов выделялся своим подходом к живописи, какой-то до жути, до странности художественной искренностью. Я много раз замечала, как исключительно правдивые и искренние люди производят на других впечатление обратное — неискренности и притворства. Так и здесь. Его неумение, беспомощность, недостатки в рисунке принимались многими за выверт и ломанье. А он иначе не умел. Видел свои ошибки, а не мог их исправить — просто не умел.

Вся его живопись в целом, краски, рисунок и форма в то же время шли совершенно вразрез с академическим искусством, таким настоявшимся, как кофейная гуща.

Группа передвижников, которые пришли нас учить, вначале, казалось, внесла в искусство и в академию глубокий переворот. Мы, молодежь, немедленно и сочувственно откликнулись на их призыв. Через год, через два мне стало ясно, что только одна сторона искусства испытала обновление: внешняя сторона, литературная. Религиозные темы, библейские, отчасти исторические и

классические были отставлены. Художники-передвижники стали изобразителями общественной и политической жизни страны. Они чутко и интенсивно реагировали на окружающие общественные события, являясь как бы совестью и правдой народной. Ярошенко, Перов, Владимир Маковский. Реализм передвижников сменил академичность. Но сущность искусства, сама живопись мало обновились. Вся красочная рутина осталась. Прежняя гамма. И работы Сомова являлись каким-то ярким, гармоничным диссонансом среди современного искусства. В этом диссонансе был трепет жизни. Самодовлеющая живопись без каких бы то ни было литературных или моральных целей. И никакой черноты.

Я познакомилась с родителями Сомова[90]. Он жил вместе с ними. Обстановка его семьи была патриархальна. Отец — высокий, худощавый старик, с наблюдательным, острым взглядом. Мать — полная, очень отяжелевшая женщина.

Константин Андреевич был любимый сын у матери и отвечал ей глубокой нежностью и непрестанной заботой о ней. В духовной жизни она не отставала от своих детей, интересовалась литературой, театром, искусствами. У них я встретила в первый раз и познакомилась с художником Бакстом[91].

Я много потеряла с отъездом Сомова. Оставались приятели Федоров, Малявин, Шмаров.

Митрофан Семенович Федоров был самый старший из них. Он и тогда уже работал эскизы, по которым можно было судить о его направлении. Он любил изображать обыденную, каждодневную жизнь трудящегося люда. Их мелкие заботы, тяжелую работу. Я помню, например: женщина вечером, при свете маленькой лампы в полутемной комнате стирает белье. Окно до половины завешено занавеской, вверху видны небо и звезды.

Федоров был умен и даровит. Почему впоследствии он не встал в первые ряды художников — мне непонятно. Видимо, внешние причины и личная жизнь помешали этому, но не отсутствие дарования.

Шмаров. Среди товарищей его звали Митрич, в насмешку за его крайнюю молодость. Он много обещал. Стремился к сложным композициям, к массам и большим размерам. Его дипломную работу смутно помню. Кажется, тема такая: «Горе побежденным». От нее осталось у меня неудовлетворенное чувство. Впечатление незрелого, непродуманного произведения и очень незаконченного и нехорошо построенного в целом и в частностях.

От него очень многого ждали, но я думаю, что не ошибусь, если скажу, что он не оправдал этих ожиданий.

Самым ярким из трех был, конечно, Малявин. Я держала вместе с ним экзамен в академию. Во время работы мое внимание было зацеплено странной фигурой. Юноша в какой-то необычной одежде. Похоже на монашеский подрясник. На голове шапочка вроде скуфейки, низко надвинутая на глаза. Из-под нее висели длинные волосы до плеч. Лицо плоское, скуластое, корявое. Брови опущены к вискам. Светлые, небольшие глаза.

Лицо монашка, книгоноши. Простецкое лицо.

Второй раз я увидела его в классах академии. Я рисовала недалеко от него.

Перед началом занятий он, ни с кем не здороваясь, с опущенными глазами, прошел к своему месту и тихонько стал развертывать свой рисунок. Потом, оглянувшись кругом, он торопливо перекрестился, что-то бормоча про себя, перекрестил рисунок и принялся за работу.

Я думала: «Какая странная фигура».

Во время перерыва я спросила моих товарок, с которыми я уже успела познакомиться, кто это такой.

— Ах, это монашек, приехавший с Афона.

— Вот оно что. Монашек, приехавший с Афона?..

— Да, он много лет провел в монастыре, отвык от женщин и теперь боится нас.

— Боится нас, вот как!

«Надо познакомиться с ним», — решительно подумала я. Случай мне помог.

Во время занятий, в этот же день, у него со стола скатилась резинка, высоко подпрыгнула несколько раз и за-

катилась мне под ноги. Ему показалось это очень смешным. Он быстро оглянулся, зажал рот рукой и стал трястись от смеха. Потом делал постное лицо, пытаясь не смеяться, не выдерживал и опять давился от смеха.

После занятий он принялся искать резинку, и здесь-то мы и познакомились.

Его застенчивость, какая-то растерянность и одиночество среди студентов привлекали внимание многих моих товарок, в том числе и мое, и мы старались ему облегчить первые дни пребывания среди сутолоки академической жизни. Нас, учениц, трогали его какая-то наивная откровенность и простосердечие.

Некоторое время спустя я привела его к нам, в дом моих родителей. Он очень смущался идти. Особенно его заботило, как быть за столом во время обеда. Он откровенно говорил:

— Я не знаю, как вести себя, как мне есть, что мне делать, чтобы не быть смешным.

— Смотрите на меня. Что я буду делать, то делайте и вы.

Так у нас было решено.

Обед прошел благополучно. И с тех пор Филипп Андреевич очень часто провожал меня, заходил к нам и проводил вечера со мной и моими сестрами.

Он был совсем дитя. Любил играть в разные игры, причем когда выигрывал, то кричал от восторга, хлопая в ладоши, вскакивал беспрестанно со стула. Лицо сияло от восторга. Мы очень часто сговаривались между собой и так устраивали, чтобы он выигрывал.

Еще он очень любил сесть за рояль и подбирать звуки колоколов и их перезвон. И надо сказать, делал он это очень удачно.

При этом совсем низко припадал головой и плечами к клавиатуре, и тогда волосы свисали ему наперед и закрывали глаза.

Моя сестра Соня задалась целью развить его. Она читала ему вслух Толстого, Тургенева и других русских классиков. Он слушал покорно и молчаливо, но сам, самостоятельно, никакого интереса к ним и вообще к ли-

тературе не проявлял. Был равнодушен. Даже совсем равнодушен.

Он имел большой успех среди учеников академии. В первый же год, после лета, он привез отличные этюды своей матери, сестры с книгой (в виде начетчицы, приобретен Третьяковской галереей) и отца[92]. Они произвели громадное впечатление на меня и моих товарищей.

Увлечение краской, цветом у него еще не наступило.

В феврале 1896 года он писал мой портрет[93].

Мама дала ему тридцать рублей на холст и краски. Размер очень большой. Я во весь рост стою в классе академии. Приходилось позировать после этюдного класса, где я всегда работала стоя, и потому позировать было довольно утомительно.

Малявин был весь под влиянием Цорна[94]. Восхищался им, только и говорил о нем.

Портрет вышел неинтересный. Я не люблю его. Он груб, скучен и совсем не передает меня. Он не похож ни формально, ни внутренне. Краски лица не те, рисунок тоже слаб.

Конечно, чувствуется и сила, и мощь, но все приблизительно, не убеждает.

Вот что у меня записано в дневнике моем как раз в те дни, когда я позировала:

«...Малявин страшно одаренный человек. Без образования, из крестьянской среды и выросший впоследствии среди беспутных монахов Афона. Он остался, несмотря на это, таким свежим, чистым, непосредственным. Как в нем сильны такт и врожденное чутье ко всему прекрасному! Здесь он проявляет себя тонким и глубоким наблюдателем и психологом. Прямо-таки нельзя догадаться, что это человек без так называемой культуры, который только теперь начал получать кое-какое образование и только три или четыре года находится среди образованного общества.

Он некрасив, но глаза его светятся иногда таким светом, а лоб такой высокий, чистый, что лицо его кажется иной раз прямо прекрасным»[95].

Во время сеанса зашел у нас разговор о Серове. Я им восхищалась, особенно его последним портретом одной дамы[96], но Малявин меня убедил, что он совсем не так прекрасен, и я с ним потом согласилась. Он говорит, что Серов, как и многие другие художники, ищет краски, а не жизнь и натуру, то есть что он, в то время как увлекается тонами и красками, их гармонией, сочетанием и т. п., позабывает о самом главном — о сущности предмета, о его характере, духе и жизненности.

— Не надо, — продолжал он, — обращать внимание на краски, на тона, на лепку, на рисунок. Вы обнимите весь предмет одним глазом, вникните в его характер, в его дух, и когда вы что-то уловите, выносите это на холст, не думая о том, что тона грязны, темны или не те. Дело не в красках, а в правде.

В 1899 году он вышел на конкурс. Между его этюдами и портретами была картина «Смех»[97]. Она произвела фурор и создала ему большое имя. Мне она не понравилась своей дерущей, сырой краской и каким-то внешним отношением к задачам живописи. И она очень противоречила всему тому, во что он так горячо верил и что говорил.

Когда совершился в нем этот перелом, я не уследила — от Цорна к «Смеху»!

Не помню, в котором году, должно быть в 1896-м, была первая японская выставка, устроенная Китаевым в залах академии[98]. Меня она совершенно потрясла. Новый, чуждый мир, странный и неожиданный. Раньше я не знала японского искусства. Много часов я просиживала на выставке, очарованная небывалой прелестью форм и красок.

Произведения были развешаны на щитах, без стекол, в громадном количестве, почти до самого пола. Устав стоять, я усаживалась на пол, поджав ноги, и разглядывала их в мельчайших подробностях. Меня поражал острый реализм и рядом — стиль и упрощение, мир фантастичности и мистики. Их способность запечатлевать на бумаге мимолетные, мгновенные явления

окружающей природы. Покоряла и привлекала меня изысканная прелесть и очарование в изображениях женщин.

Отдельные имена японских художников не остались в моей памяти после этой выставки, эти знания я приобрела позднее, но особенности этого искусства врезались в мою душу художника неизгладимыми чертами...

Подходила весна. Начались разговоры о лете. Наш родственник П.Н. Думитрашко[99] очень уговаривал моих родителей приехать на дачу в Калугу, где он служил начальником Сызрань-Вяземской железной дороги. Он нанял нам дачу в пяти верстах от Калуги, в имении Унковских «Анненки», где и сам собирался жить с семьей. Он прислал за нами вагон, и родители погрузились со всеми чадами и домочадцами, с вещами, самоваром. Везли четырехнедельного щенка леонберга Марса, который нас очень забавлял. Трое суток дороги прошли весело и удобно.

Имение «Анненки» лежало на длинном гребне, у подножия его тянулись заливные луга до самой Оки. Раскидистые дубы покрывали его склоны. Наверху шумела сосновая роща.

Владелец имения, Яков Семенович Унковский, был представитель старого дворянского рода. Его жена, Софья Ивановна, урожденная Кологривова. С ними жила их приемная дочь Адя Трунева и племянница Нина Кологривова[100].

Это были люди просвещенные, культурные, с лучшими традициями своего сословия.

Я подружилась с Адей. С этого лета она входит в мою жизнь как преданный и близкий друг. Дружба наша с годами выросла в бесконечную взаимную преданность, доверие и привязанность, которые не могли быть поколеблены ни многолетней разлукой, ни изменившимися обстоятельствами. Со своим умом, интуитивной мудростью она впоследствии поддерживала меня, укрепляла и часто помогала мне найти по временам утерянное душевное равновесие.

7 – 44

Она была очень молода, но и тогда уже необыкновенно привлекала к себе своими духовными качествами. От рождения судьба наградила ее даром самопожертвования, умом, тактом и большим запасом нежности к людям. Она отдавала свое время, силы и любовь с пылом и увлечением. Зато и любили ее в семье чрезвычайно.

Ее ласка, снисходительность к людям, оправдывание их поступков очень благодетельно влияли на меня, мой пессимизм и заносчивое отношение к людям постепенно смягчались, а ласковое и внимательное отношение ко мне успокоительно действовало на мои обостренные нервы.

В это лето я работала немного. Написала два портрета: дяди Коли и Ади, большого размера, маслом. Это были сырые и слабые портреты. Только одно было в них — сходство с оригиналами...[101]

Осенью, после отъезда родителей в город, я осталась еще в «Анненках» у Унковских. Я писала для их домовой церкви запрестольный образ, который и окончила к середине октября.

Возвращаясь домой, я уговорила Адю поехать к нам погостить: мне хотелось показать ей мой любимый город. В Петербурге Адя прожила целый месяц.

Как только я вернулась, начала ходить в академию. Почти все товарищи съехались, загорелые, веселые, энергичные, навезли много работ. Мои портреты понравились Репину, он сделал целый ряд указаний к их улучшению и советовал их выставить. Но... я думала, с этим надо подождать...

«...Побывали с Адей в Эрмитаже, в опере, видели Яворскую (в «Потонувшем колоколе»)[102], были в балете. Были на Голландской выставке[103], смотрели Цорна, вообще я старалась, чтобы она не теряла ни минуты. И сегодня она уезжает домой, в Калугу...»[104]

После отъезда Ади в Калугу у нас установилась переписка, к которой я часто буду прибегать при описании последующих лет.

«...Проводив тебя, прямо поехала в академию. Вот мороз был! На Васильевском острове адский ветер. Пори-

совала карандашом женскую натуру, приходил Репин, разбранил меня за рисунок и сам начал мне поправлять. Как он хорошо рисует! У него каждая линия живая, энергичная, характерная. Хотела для тебя сохранить этот рисунок, да должна была на нем рисовать свой, его стерла, своего ничего не сделала — бросила.

...Тоска ...Днем в мастерской стоят у нас три натуры. Видимо, Репин поставил их с целью выучить нас писать портреты, заметив, что многие из его учеников занимаются этим. Одна из натурщиц в вуальке, в простой плюшевой шапочке, в кофточке, с муфтой, все опушено соболем, другая — в русской боярской голубой шубке, а третья — итальянка, сидит с девочкой, помнишь, у Рембрандта есть рябая монахиня, которая учит читать девочку, так вот напоминает это по группировке...»[105]

Меня в то время очень мучило сознание, что я совершенно не могу ничего компоновать.

«...Я в отчаяние прихожу от мысли, что я не могу делать эскизы, компоновать картины, что у меня в голове нет ни одной мысли, которую я бы хотела выразить в образах, в красках и формах... Я неверно говорю, что я не могу. Я бы могла, если бы умела, а умела бы, если б училась, так как компоновать или выражать в образах свои мысли можно выучиться путем практики и энергии, но у меня нет желания делать это, нет мыслей в голове и нет потребности к этому, а это больше всего меня и огорчает, так как вернее всего указывает, что по складу ума и души я совсем не художник...»[106]

(Какое глубокое заблуждение владело мною в то время — будто способность компоновать картины составляет главную сущность искусства и состоит признаком художественной одаренности. Но это заблуждение приносило мне много огорчений...)

В эту осень Репин особенно внимательно и даже с увлечением занимался с нами.

Постоянно приходил в мастерскую, был строг, требователен и каждую неделю давал тему для эскизов. Про-

шлогодняя история ему даром не прошла. Однажды он нам задал тему «Пластика». Я пишу Аде:

«...Я даже ясного определения этому понятию не могу дать; меня давно занимал вопрос: что такое пластика, пластичное движение, пластичная поза? Кое-как сообразила, а Репин в прошлом году что-то такое сказал мне по поводу пластики, из чего я увидела, что он совсем иначе понимает ее. Не у кого спросить! Вчера в мастерской просили меня объяснить им это слово и согласовать с репинским понятием.

Уже обступают меня эти вопросы, вопросы, вопросы...

Вчера у нас был экзамен: Репин смотрел оконченные этюды за месяц; я работала головку в голубом четыре дня и вышла — мерзость, не показывала ему. Вчера нам поставил Репин новую натуру: русского витязя, убитого, распростертого на земле, руки раскинуты, колени согнуты, голова закинута и шлем скатился; около него сидит ворон. Другой натурщик сидит совсем обнаженный и освещен сбоку лампой, хотя лампы этой и не видно. Волосы всклокочены, дикое лицо, похоже на индийского огнепоклонника, язычника. Третий натурщик — старый проповедник.

Я пишу первого. Если выйдет удачно, я его тебе подарю.

На эскиз «Пластика» я ничего не сделала.

Теперь у нас задан эскиз сложной композиции.

Я здесь как-то на днях всплакнула немного. Ну представь себе, пять лет я училась в академии — и никакого первоначального правила, как рисовать, что делать сначала, потом и т. д., основного, так сказать, приема в рисунке не приобрела и только недавно услышала это совершенно случайно, и не от профессора, а от товарища, о принципах в рисовании, которых следует держаться.

Что же я делала все эти пять лет, когда даже грамматики искусства не усвоила, а ведь так было легко комунибудь из профессоров натолкнуть на это. Ученик, который сообщил мне про рисунок, переписывается с

заграничными учениками академии и от них кое-что узнает. Теперь надо усвоить эти правила, понять и применить в работе.

...Сегодня работала семь часов и совсем не устала, а завтра попробую работать семь с половиной, больше не буду, боюсь...»[107]

«Пишу тебе в конке... Лекция Прахова[108] была очень интересная; он развивал шаг за шагом ход истории искусства. Масса учеников была на лекции, был Репин, княгиня Тенишева и Дягилев[109]. Княгиня Тенишева очень богатая женщина, решившая покровительствовать искусствам, хотя, кажется, сама мало смыслит в них, но имеет осторожность советоваться с понимающими людьми.

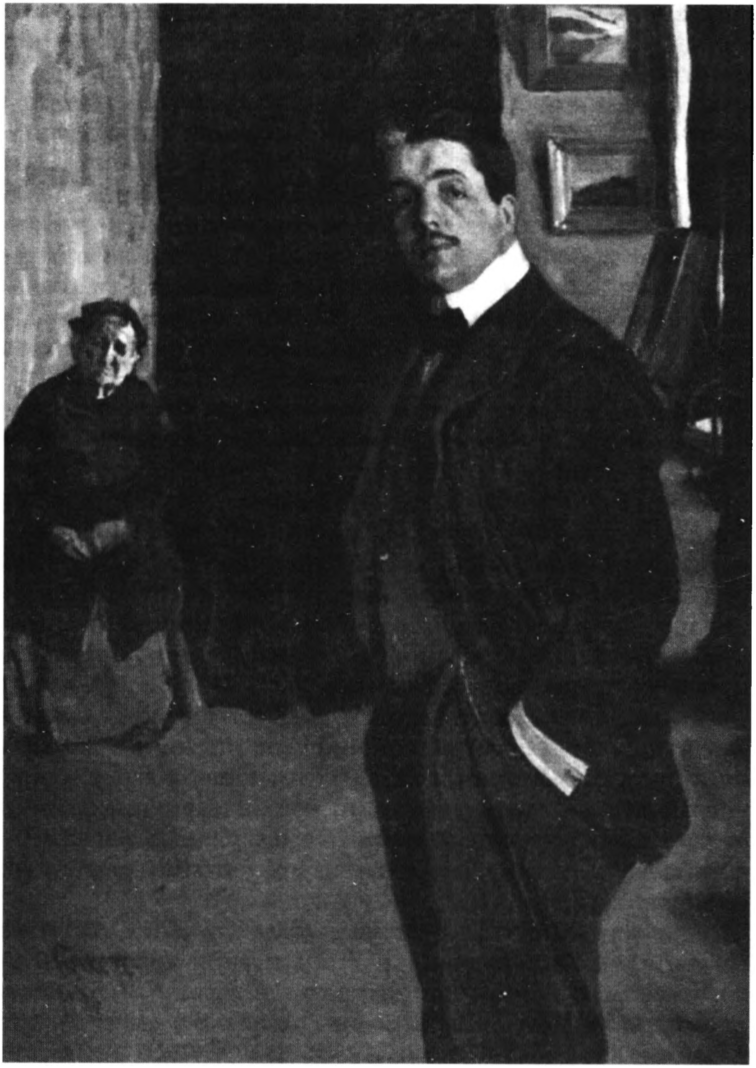
Покупает много картин, коллекционирует, помогает художникам. Но главное — она основала художественную мастерскую, которую содержит на свой счет, и учит в ней Репин. Так она и называется «Тенишевская мастерская Репина». (Едем через Неву. Что за красота! Солнечный день, здания ярко освещены, а целый ряд окон пылает заревом, как грандиозный пожар!..)

Продолжаю в мастерской. Эти «тенишевцы» отличаются хорошей подготовкой, и большая часть поступающих в академию состоит из них.

Дягилев — молодой человек, года три как кончил университет, очень богатый (ошибочное мнение) и желающий быть современным меценатом. Покупает картины, устраивает выставки, и думали, что он хорошо понимает живопись. Но вот, к несчастью, ему вздумалось заговорить печатно, и всем стало ясно, что он ничего не смыслит...»[110]

В эту осень я стала писать портрет Сони[111]. Она стоит в шляпе, в боа из перьев и рукой в желтой перчатке держит платье. Во весь рост, натуральной величины. Я в это время любила большие размеры. Писала в дни отдыха, когда оставалась дома.

«...У нас в Петербурге светопреставление! Целый день сегодня шел ливень, ездят на колесах, лужи — целые озера, темнота такая, что нельзя было писать, и я большую



Л.С. Бакст. Портрет С.П. Дягилева с няней. 1906

часть времени провела в академической библиотеке; хотелось мне посмотреть увражи с гравюрами; вот я пришла в восторг от гравюр Дюрера!!

В воскресенье Шмаров уезжает за границу и завтра приедет попрощаться, едет против желания Репина, который не хотел его туда пускать. Боюсь, что Шмаров (еще совсем неустановившийся) попадет под дурное влияние, а он к этому очень склонен, и может совсем погубить свой талант, ведь он еще мальчик — двадцать два года.

Репин совершенно прав. Шмаров очень легко впадает в «манерность»...»[112]

Нагромоздила на себя я массу работы. Работа в мастерской, портрет Сони и начала гравировать у Матэ...

«...О моем здоровье, голубушка, ты не думай и не огорчайся: я себя отлично чувствую. Ты знаешь, у меня уж такая натура — или все, или ничего. Ну, на какой прах мне здоровье, если я буду дома сидеть и на себя смотреть! Провались оно совсем с такой жизнью.

Я хочу добиться своего, у меня на это данные есть, и я покажу «им», как могут работать бездушные, слабые женские существа. Я себя никогда не называю женщиной, а всегда — женским существом, потому что перестала ею быть, а превратилась в какую-то «работягу». Они все до сих пор не могут забыть мой первый этюд, а я им закачу такой, что все они ахнут: я уж примериваюсь да приберегаю силы на после Рождества. (Сейчас оглянулась на себя и вижу, сколько у меня появилось энергии и хвастовства — это все «анненский» воздух и «хрустальная душа»* виноваты.)

Ну как здесь не начать работать изо всех сил, когда Репин хвалит, ждет от меня; Матэ говорит, что он из меня сделает европейскую знаменитость! Ну, посуди, Адюнюша! Они меня сами заставляют напрягать свои силы и действительно работать.

А ты не бойся, я благоразумна: и танцую, и занимаюсь туалетами, и отдаю визиты.

---

* Так называли окружающие Адю Труневу. *(Примеч. авт.)*

Вчера я показала моим товарищам свою храбрость. Надо тебе сказать, что у нас устраивается лотерея в пользу больного товарища, выигрыши будут состоять из работ учеников-конкурентов, и даже одну свою работу дает Вл. Маковский, Шильдер[113] и др. И вот нам всем захотелось еще больше придать значения выигрышам, попросив у Репина какой-нибудь его эскиз, или рисунок, или набросок. Но никто из учеников не решался к нему пойти. Говорили про него, что он сухой человек, черствый, малоотзывчивый к нуждам других. Посылали старосту нашей мастерской – не идет, боится сердитого приема. Один, другой, отнекиваются, смеются, но не идут.

И вот твоя «малявка» вызвалась идти. Немножко трусила, но наружно храбрилась. Если б для себя, то, конечно, никогда бы не пошла. Отправилась, поговорила, и обещал дать. Мы все были в восторге и плясали...»[114]

«...Сегодня писала Сонин портрет, как мне кажется, освежила, и решила его и твой выставить. Но только я боюсь: уж очень много будет хороших работ, слишком много ждут от меня, мало кто учит и все хвалят, конечно, больше не понимающие в живописи, и при таких условиях, ты знаешь, как трудно не зазнаться и идти вперед. Еще хорошо, что я больше всего верю своему критическому чутью и пока своей работой не удовлетворяюсь, до тех пор ее не оставляю и бьюсь над ней.

И еще эти праздники! Вчера я дома бунтовала, что у меня нет угла, где бы я могла поработать: никто мне не хочет помочь в этом! Гости, обеды, вечера...

Нашили мне несколько хорошеньких платьев, закармливают, веселят меня, мама с папой ко мне очень добры, балуют меня... а я гораздо больше была бы рада жить впроголодь где-нибудь одна в Париже и работать.

Не брани меня за сухость и эгоизм. Я ничего с собой не могу поделать!..»[115]

В начале января я познакомилась с Еленой Константиновной Маковской[116], которая в то время неожиданно появилась в мастерской, принятая Репиным помимо классов.

«...Вчера была у меня первый раз Маковская. Очень развитая, оригинальная барышня, еще очень молоденькая. В ней столько энергии, жизни и, по-видимому, ума. Я ее знаю еще очень мало, но первое впечатление она произвела неприятное. Громадные ярко-рыже-золотые волосы, черные брови и глаза, умные, но неприятные, острый, с горбинкой, нос и резко очерченный рот. Впечатление сухой, эгоистичной, но умной и сильной по душевному складу девушки.

Она просидела довольно долго, и мы о многом начинали говорить, только начинали, так как моментально перескакивали на другие темы, не менее интересные.

Между прочим, она предложила мне вопрос: что я хочу сказать людям с помощью своей живописи?

Боже мой! Да я никогда об этом не думала. Я начала рисовать, потому что какая-то сила толкала меня начать рисовать, и я работаю, потому что не могу не работать. Куда я стремлюсь? – Я не знаю. Чему я хочу выучиться? – Я не знаю.

Компоновать картины, сцены – не в моем характере. К этому у меня положительно нет данных. Мне страшно скучно над этим работать, не умею, не могу сосредоточиться на какой-нибудь мысли.

У меня нет никакой легкости повернуть человеческую фигуру так, этак, согнуть, выпрямить, дать ей известное движение. У меня все они выходят какие-то деревянные.

Когда я это пойму и кто мне в этом поможет? Никто! Разве у нас учат! Разве Репин чему-нибудь выучит, если придет и скажет мимоходом: «У вас рука длинна, голова не привязана». Разве это учение? Два года как я в мастерской и ровно ничего не приобрела. Первый этюд в мастерской оказался лучше всех моих этюдов, сделанных за все время в мастерской...

Все страшно расхвалили, но никто не указал, куда мне идти, что искать, приобретать. Передо мной оказалась стена. Я только ясно сознавала, что если так работать, как я работала этот этюд, то я дальше не пойду,

потому что все это не ученье, а какое-то виртуозничанье, без толковой подготовки. Я писала его неделю, и начала-то я его с желанием побаловаться красками в свое удовольствие, перебравшись в мастерскую, выплыв из бушующих волн этюдного класса на сухой твердый берег.

Но за эти два года я не двинулась. Эскизов не давала. Летом не работала.

Я могла бы остановиться на портретах и довести себя до совершенства. Первые мои портреты с Сони, дяди Коли и Ади – какие-то каменные, сухие, несвободные; манера моя живописная куда-то спряталась; ни одна фигура верно не построена. Но главное, что я замечаю в себе, – это то, что я совершенно не умею брать натуру так, чтобы это было наиболее художественно и наиболее характерно для изображаемого лица. Они все, безусловно, очень похожи на свои оригиналы. Но лица все изображены не в обстановке, в которой они живут, а на каких-то фонах, которые дают натянутый, крахмальный, официальный характер.

Ничего у меня нет свободного и художественного. Лица, особенно женские, написаны довольно хорошо и даже сносно нарисованы. Но, например, платье трактовано очень скучно, однообразно, вяло.

Куда девались мой пыл и горячность?! Теперь Маковская зовет меня в Мюнхен. Надо хорошенько подумать об этом...

Когда я сказала Соне, что я бы хотела за границей поступить к профессору портретной живописи, она ответила: «Так, значит, ты отказываешься навсегда от творчества?»

Как они не могут понять, что творчество не выражается только в жанровой живописи! Им кажется, если рассказывать какой-нибудь анекдот из обыденной жизни или из истории, то значит творить, а в пейзажах и портретах они отвергают творческую силу.

Значит, они должны отвергать Веласкеса, Вандика, Рембрандта и других гениальных художников только

потому, что они не писали сложных композиций. Да ведь композиции могут быть результатом чисто рассудочных способностей — чаще всего так и бывает. И неужели, если написать одну фигуру, выражая в ней известную свою идею или определенные чувства, волнующие вас в данное время, это не значит творить?! Одухотворить холст — и больше мне ничего не надо!

Одухотворить! Дух! Дух!

Но что же я буду говорить людям?!»[117]

В начале 1898 года стали у меня мелькать мысли о поездке за границу. Может быть, начало им положила Маковская.

Еще домашняя обстановка меня сильно угнетала. Об отсутствии художественности и интереса к пластическим искусствам в нашей семье я уже писала. Родители мои были люди добрые и кристальной душевной чистоты. Папа был мягкий, умный и с большим характером и волей. Мама — мудрая женщина, уравновешенная, спокойная и сдержанная, не любившая высказывать свои переживания и чувства. Была веселая и деятельная, но в манерах своих холодна и сдержанна и нас почти никогда не ласкала. Когда у нее бывали случаи быть очень довольной кем-нибудь из нас, гордиться нами, она реагировала на это очень сдержанно, как бы стыдясь показывать свои материнские чувства.

Помню, как я впоследствии, прочитав в журнале «Мир искусства» мою краткую биографию[118], прибежала к ней в спальню с журналом в руках, крича ей: «Возьми, прочти, что обо мне пишут!» Она спокойно продолжала работу, не обращая на меня внимания. Когда же я: «Мама, да прочти же, здесь написана моя биография!», мама мне резонно заметила: «Зачем же мне ее читать. Неужели ты думаешь, что я хуже знаю твою биографию, чем те, которые ее написали?»

Всем нам было покойно, беззаботно и тепло жить с родителями. Но... к моим занятиям живописью они относились индифферентно и не придавали им настоящего значения.

Между нами и родителями были доверчивые и откровенные отношения. Особенно с мамой. Где бы мы ни были, что бы ни видели, у нас была потребность, вернувшись домой, с ней поделиться впечатлениями. Она об этом не старалась, это само собой у нас как-то выходило.

У моих родителей было много друзей, знакомых. В доме постоянно были чужие. Да ведь нас было пятеро взрослых детей (старшая сестра была замужем). У каждого — подруги, товарищи. Не было угла, где бы я могла спокойно поработать.

Я располагала небольшой комнатой, но такой установился обычай, что, когда приезжал к нам гостить дядя Коля на несколько месяцев, я уступала ему свою комнату и переселялась в комнату Сони, всю заставленную цветами и всякими нужными и ненужными вещами.

Я теряла возможность работать.

Все мои этюды, главным образом натурщиков, а также и летние, при этом снимались со стен (мама называла мою комнату баней), свертывались кое-как, относились в коридор и складывались на верх шкафа, в темноту.

При этом няня и кухарка, жившие у нас больше тридцати лет, соблазнялись моими большими записанными холстами и брали их как половики на кухню или обшивали ими корзины от моли и сырости. Вновь водворяясь в свою комнату, я многого не находила из своих работ.

«Меня положительно угнетает моя семья, условия, в которых я живу, отсутствие угла, где бы я могла спокойно и самостоятельно работать, без боязни, чтобы кто-нибудь не ворвался ко мне.

Из-за этого, и главное, из-за этого, я бы хотела уехать за границу. Я чувствую — еще год, полтора, и я не выдержу: или брошу живопись, или... не знаю...

В таких ужасных условиях, в каких я выросла, эта антихудожественность меня совершенно сковывает, парализует...

Ужасно трудно развиваться... Тысячу раз я проклинаю себя, что начала рисовать...»[119]

Во время моих роптаний на отсутствие спокойного угла мой товарищ Эберлинг[120] предложил мне неожиданно свою казенную мастерскую. Он уезжал в Константинополь на два месяца расписывать церковь. Передавал ее в полное мое пользование. Меня это чрезвычайно обрадовало. Вообще в академии мои товарищи хорошо относились ко мне, очень ласково, заботливо и бережно, несмотря на мою всегдашнюю сдержанность и холодность.

Месяца за два до отъезда Эберлинг, оканчивая свою первую большую картину, так переутомился, что у него началось нервное заболевание. Он стал угрюм, молчалив, подозрителен и избегал товарищей. Узнав это, я написала ему ласковое, ободряющее письмо, стараясь рассеять его сомнения в свои силы и дарования. Он мне ответил и кончил письмо так: «Желаю вам радоваться, пока наша дорогая муза не заставит вас плакать...» Я думала: «Давно уже пла́чу!»

В эту зиму я окончила портрет Сони. Возилась я с ним бесконечно. Свезла его в академию и поставила в мастерскую Эберлинга, дабы показать его перед посылкой для жюри академической выставки Репину, Куинджи и моим товарищам.

Туда приезжала несколько раз Соня мне позировать, и я его наново там весь переписала.

Меня все очень хвалили за него. Но... я сама в то время очень трезво и ясно смотрела на мою первую самостоятельную серьезную работу. Я в нем находила очень много существеннейших недостатков. Устранить их не могла. В то время мое понимание и подход к художественному произведению превышали и опережали мои возможности.

Но принятие его на академическую выставку, общие хвалы и благоприятные отзывы в печати (он был замечен, и Кравченко в «Новом времени»[121] в отчете о выставке лестно отзывался о нем) — все это сыграло громадную роль в моей жизни и в дальнейшей борьбе за овладение любимым искусством. Папа и, главное, дядя Коля, очень

близкий для нас человек, наконец поверили в серьезность моих занятий живописью, в мои силы и дарование.

Однажды утром в мою комнату вошел дядя Коля. Милый старичок с серебристо-белыми волосами, с румянцем на щеках, с большими голубыми сияющими глазами. Курносый нос и большая лысина делали его похожим на Сократа. Он держал в руках развернутый номер «Нового времени» и был взволнован и растроган. Он обнял меня, поздравляя, и предложил мне денежную помощь для дальнейшей работы. В этом я очень нуждалась. Я благодарила и сказала, что воспользуюсь его добротой, если родители меня отпустят за границу. Возьму деньги только для заграничной поездки. Итак, слово о поездке было мною произнесено. Папа, который вошел вслед за дядей Колей, удивленно посмотрел на меня, но ничего не сказал.

Надо принять во внимание ту патриархальность моей семьи, те установившиеся и замкнутые рамки нашей жизни, чтобы понять всю смелость и неожиданность высказанного мною намерения. Мне надо было снять с себя любящие оковы, которые меня держали в неволе.

Мне очень много помогла моя любимая и наиболее близкая по духу сестра Соня. Она была умна, остроумна, насмешлива, очень жива и весела. Отличалась большой любознательностью и любопытством к явлениям окружающей жизни. Интересовалась моей работой, знала многих моих товарищей, с некоторыми дружила. Она очень помогла в отвоевании у родителей свободы мне.

Действовала на их психику убеждениями, примерами.

А примеры были совсем близко.

С раннего детства мы дружили с Шурой Друккер[122]. Ее артистическое имя было Сандра Друккер. Она была очень талантливая музыкантша и блестяще окончила Петербургскую консерваторию. Но на этом она не успокоилась. Ее тянуло вдаль. Против желания матери она за год перед этим уехала за границу совершенствоваться в игре и выступать в концертах. Она играла в Вене, в Берлине, в Варшаве, и везде с большим успехом.

А в эту зиму вернулась домой. Вслед за нею император Вильгельм прислал ей диплом со званием солистки их императорских величеств. Это был большой успех в глазах ее матери, да и моих родителей. А она была моложе меня!

Еще, одновременно с Друккер, я увиделась с моей гимназической подругой Писаревой, свидание с которой тоже имело для меня большое значение, так как утвердило меня еще больше в намерении ехать за границу.

Я встретилась с Писаревой у нашей бывшей классной дамы, у которой собиралось несколько наших общих гимназических подруг. Писарева приехала из Парижа, где училась в Медицинской академии. Через несколько дней она уезжала обратно работать в госпиталях и держать экзамены.

«...Анюта глядела, глядела на меня да и говорит: «Ася, ты непременно должна приехать рассеяться. Я как доктор тебе говорю. Ты ведь ненормальна». А все остальные говорили, что у меня очень грустное выражение глаз. Они меня этим все время смешили, своими ахами и охами...»[123]

Анюта очень энергично убеждала меня уехать, обещая в Париже устроить и помочь. Подошла к этому вопросу реально и деловито.

Через несколько дней она уехала. Перед отъездом она предложила мне (это было после выставки моего портрета) вступить в члены общества «Лига равноправия женщин». Ей поручили мне это передать. Я подумала и отказалась, сказав ей, что моя защита прав женщин будет осуществляться в моей работе и ее успехе. Я этим лучше всего докажу право женщин на равноправие.

Итак, в нашей семье стал на очередь вопрос о моей поездке за границу. А пока я была занята моими делами с выставкой и дальнейшими работами.

Это было время постоянного внутреннего горения. Стремление вперед, в неизвестное. В одном из писем к Аде Труновой я говорю: «...я долго тебе не писала, мне все некогда... я тороплюсь... куда... не знаю...»[124]

Я задумала писать большую вещь: «Леди Макбет». Заказала холст в $3^1/_4$ аршина вышины. Мысль об этой картине меня не оставляла ни на минуту. Изобразить леди Макбет после совершенного преступления, когда ее преследуют страшные видения, когда она в безумии ходит по замку и ей кажется, что на руках ее кровь!

Изобразить безумие! Делала бесконечные наброски, рылась в академической библиотеке, изучая XVI век в Англии. Я подыскивала подходящую модель среди натурщиц, среди знакомых; стремилась встретить ее в чужой толпе. Собиралась в сумасшедший дом. Нужны были средства. Папа снабдил меня ими. Но из этой затеи ничего не вышло. Я потратила много времени, сил, энергии.

Момента, когда я решила отказаться от этой картины, не помню. Должно быть, это совершилось само собой: пришло лето, я уехала на дачу и осенью уже не располагала мастерской. Конечно, в два каких-нибудь месяца обладания мастерской нельзя было одолеть такую вещь. Я помню только, как я под конец думала о том, что все это не то, не так, не нужно по существу. Что я вдалась в литературу, в психологию, в историю, но никак не в живопись. Повторяю те же слова, иду по чужим следам. Все это старо и надоело. Меня грызли сомнения. Я не делилась моими переживаниями с товарищами, многие мучились тем же. С тоской смотрела вокруг, стремясь увидеть что-нибудь новое, свежее.

Очень бодрое и яркое впечатление в те дни мне дала Финляндская выставка, в которой участвовали и русские художники[125].

«...Из финляндских художников, безусловно, самый лучший Эдельфельд. Его жанровая картина «Прачки» удивительно характерна, жизненна и прекрасна по технике. Очень своеобразна. Репин хвалит его картину «Христос и Мария Магдалина», но мне она не нравится, и я стараюсь понять, почему она нравится Репину. Потом хорош Галлен. Его «Мальчик, рассматривающий череп» с таким сосредоточенным, серьезным лицом. От скульптора Вальгрена[126] я в восторге. В каждой его фи-

гуре столько настроения, чувства, мысли и чего-то очень субъективного. Кроме того, у финнов прекрасные пейзажи, это не то что наш Шишкин (терпеть его не могу). Финны проникли в сущность финляндской природы, в ее характерность и передали это с любовью. В общем финнов меньше, чем русских. Русские — один лучше другого. Серов! Серов удивителен! Его портрет великого князя с черной лошадью прямо chef-d'œuvre. Потом Пурвит, Коровин, Аполлинарий Васнецов и Левитан[127]. Все какие имена и какие работы! Какой подъем духа испытываешь, глядя на такие работы. Потом знаменитая тройка: Александр Бенуа, Бакст и Сомов[128]. Репин про Сомова сказал: «Идиотство, нарочито!..»[129]



В.В. Матэ. Портрет В.А. Серова. 1910

В начале февраля, после короткого отсутствия, вернулся Шмаров. Привез работы — рисунки, сделанные у Ашбэ. Он очень меня разочаровал. Его учение состояло в том, что он все время рисовал головки углем, и только головки. Человеческое тело он и остальные не изучали. «Какая скука!» — думала я, разглядывая бесконечное количество этих головок. Хорошо сделаны, толково нарисованы, но только сплошь головки. «Нет, — заявила я ему, — для этого не стоит ездить в Мюнхен. Наша задача серьезнее и труднее!» Мне интересно было знать мнение Репина, чтобы проверить свое. Он очень строго отнесся к этим рисункам, многое раскритиковал и заявил, что в Париже лучше и глубже понимают рисунок.

Эти слова я для себя отметила особо.

Между прочим, Шмаров выставил на академической выставке четыре громадные вещи и, как я помню, хорошие[130]. Он был очень доволен и ходил сияющий, такой он был мальчуган!

В эту зиму Репин очень внимательно и, при всей его сдержанности, заметно было, с увлечением занимался с нами, своими учениками.

Занимался как большой, исключительный художник, со своей художественной интуицией и пылом, но... не как педагог, который знает, как и куда вести своих учеников. Без определенного плана, приемов и знания, он часто противоречил себе самому: хвалил то, что накануне бранил. В нас это вызывало недоумение. Это давало нам основание не верить в его искренность, и только потом мы поняли, что он и в этом и в том случае был правдив и искренен; он в разные дни воспринимал по-разному. Он и к ученикам относился переменчиво — то так, то этак. Помню, как в эту осень Малявин привез с Афона свои летние работы. Большие холсты с громадными фигурами рабочих, каменщиков, разбивающих молотами камни. Этюды с нашей, ученической точки зрения были нехороши.

Величина фигур, холстов не оправдывала себя. В них были солнце, широкая манера письма, но фигуры были как-то не построены, расхлябаны, да и живопись была тускла. Вспоминая прошлогодние этюды «Начетчицы», отца и матери, дивные по рисунку и живописи, мы испытывали большое беспокойство за его дальнейшие шаги. Собирались и толковали о нем. Решили поговорить с Репиным, обратив его внимание на Малявина. Щербиновский, я и еще кто-то третий беседовали с ним об этом. Илья Ефимович внимательно выслушал нас и так нам ответил: «Знаете, искусство — трудная штука. Не всем его одолеть. Молодые художники, как малые слепые щенята: брось их в воду — не все выплывут на берег; только самые сильные, а остальные потонут!»

И это все. Таков был ответ на наше беспокойство, и о ком? О Малявине. Сам ли выплыл Малявин или помог ему Репин, я не знаю. В этот год (1897/98) мы реже видались с ним. Он как-то внутренне переменился...

«...В последнее время Соня и я махнули рукой на Малявина: ничего с ним поделать нельзя, все-таки в нем всегда будет отсутствовать культура. И я начинаю убеждаться, что в тридцать лет человеку поздно развиваться умственно и нравственно. <...> Ничего не хочет читать, не развивает свой язык, понятия, не готовит уроков для Сони (ведь она с ним занимается французским языком), вообще культура от него отскакивает, как горох от стены, и я считаю потерянным то время, которое мы тратим на него. А ведь какой умный и талантливый! И совсем без образования. А главное, нет охоты ни к чему отвлеченному, ни к чему, что не живопись.

Может быть, это и лучше для художника, когда он меньше думает и анализирует, чище, непосредственнее и наивнее будут его произведения... Кто знает!»[131]

В это же время он собрался жениться. Между нами была одна ученица, по фамилии Новак-Савич, одесситка. Она была очень некрасива, держалась отдаленно от своих товарок и обладала самостоятельными большими средствами. Когда прошел слух об их будущем браке, все стали приставать к Малявину, так ли это. Он не отвечал, а отсылал за ответом к Новак-Савич. Она подтверждала.

«...Сейчас вошел Репин в мастерскую, а я его и не заметила, хотя сидела у самой двери, на кушетке, и строчила тебе письмо. Он со мной поздоровался, а я и не слышала. Сейчас будет разносить мою работу...»

Несколько времени спустя:

«...Дуся, если б ты знала, как он меня расхвалил! Я боялась, что он не поймет меня, чего я добиваюсь в настоящем этюде, и, кроме того, он говорил, что место мое трудное, хотя, добавил он, когда мы выбирали место: «Вы справитесь с задачей».

И сегодня он еще издали начал мне кивать и говорить: «Одолеваете, одолеваете».

Я так рада, главное, что он понял меня без слов, нетрудно ему: он такой великий художник, и нас, мазилок, он видит насквозь...»[132]

В этот день он обратился ко мне с неожиданными и удивившими меня словами. Мы все гурьбой, окончив работу, шли из мастерской к выходным дверям. Он громко окликнул меня. Все остановились, и между ним и мной образовалось пустое пространство.

– Я вот что хочу сказать, Остроумова: не бросайте живопись, я вас об этом прошу.

Я, совершенно сконфуженная, ответила, что не собиралась этого делать.

– Да, я знаю, как женщины... Выйдут замуж, муж, семья, а живопись и забыта... Я серьезно говорю: не бросайте живопись! – и махнул рукой.

Репин задумал работать вместе с нами, в нашей мастерской. Я так об этом пишу Аде Труневой:

«...Репин целую неделю работал в нашей мастерской, наравне с нами, женскую модель. Что за дивный этюд он написал. В первый же день все ученики побросали свои работы, столпились сзади... и затаив дыхание смотрели, как он работает. А Репин был такой милый и деликатный; когда он отходил от работы, чтобы посмотреть издалека (а делал он это очень часто), он не оборачивался назад, чтобы не конфузить своих зрителей. Какой это гениальный художник! Он одухотворяет в полном смысле холст, не видишь ни холста, ни красок, а только живую натуру. Мне стало ясно, как я заблуждалась все эти годы, пока я в мастерской. Первый этюд я сделала на настоящей дороге, но потом мало-помалу свихнулась и совсем запуталась. Этот этюд меня поразил как громом и, если можно так выразиться, с силой швырнул на настоящую дорогу. Какой он мастер и как глубоко понимает натуру! Он, значит, любит своих учеников, если теряет время, чтобы как можно нагляднее показать нам и двинуть нас вперед.

Милый Репин! Я его то люблю, то ненавижу! Интересно его видеть, когда он работает. В блузе, лицо со-

всем меняется, ничего он не видит, кроме натуры, чувствуется сила в нем, и вместе с тем он почему-то во мне возбуждает жалость.

Он пишет очень большими кистями, но он такой виртуоз! Кисть необыкновенно слушается его. Он ею пишет и большие массы тела, и тут же ею ставит блик в глазу или вырисовывает форму очень тонко, и она все делает, что он ни захочет. Они какие-то волшебные у него!

Окончив работу, он уходит, оставляя ее некоторое время в классе, тогда мы все толпой набрасываемся на этюд, рассматриваем его вблизи, почти нюхаем его, трогаем кисти, палитру, краски, и, я тебя уверяю, Адюня, мне кажется, что его палитра и кисти — живые существа...»[133]

Репин в этом году занимался с нами с таким вниманием и заботливостью, что сразу подвинул свою мастерскую на громадный шаг вперед. Всегда наша мастерская была гораздо лучше всех остальных, а в эту зиму все ученики Репина своими классными работами произвели фурор. Репина поздравляли. Среди этих работ ни одной не было моей. В общей мастерской я работала только декабрь и январь, и то очень плохо. Февраль и март — в мастерской Эберлинга («Леди Макбет»), и в результате — ничего не сделала!

За зиму Репин несколько раз устраивал вечеринки. Сначала они происходили у него на квартире, и я не могу сказать, чтобы они были очень оживленны. Длинный стол, обильный ужин. Во главе сидела бледная, печальная и молчаливая его жена[134]. Мы все стеснялись, поеживались, и разговор не бежал веселым потоком. В следующие разы мы собирались в нашей чайной; здесь, в знакомой обстановке, было больше свободы, меньше стеснения. Затрагивались очень интересные темы.

Помню, как Репин говорил о вечности художественного произведения. Одни картины имеют успех, но повисят несколько лет и состарятся. Не производят никакого впечатления и не имеют никакого значения, ни художественного, ни исторического. А другая вещь все-

гда молода, нова и жизненна, так что вечна; и при этом он сказал, что такие вещи реальны и объективны.

Другой раз он говорил о том, что религия есть главная основа и двигатель искусства, так как дает наиболее чистые и высокие духовные идеалы. Здесь поднялся чрезвычайно горячий спор, тем более что эта тема у нас, молодежи, дебатировалась не раз. Как-то у меня собралась молодежь: Маковская, Малявин, архитектор Покровский[135], Шмаров, и поднялся между нами горячий спор. Я осталась в меньшинстве, да просто одна. Все гости, мои братья обрушились на меня за мою тогдашнюю религиозность, говоря, что они удивляются, как умный человек, как я, может быть религиозен. Теперь, когда такой авторитет, как Репин, заявил о значении религии в искусстве, я ликовала и язвила моих прежних оппонентов.

Было много криков, шума, но было молодо и весело, и Репин очень оживленно и горячо спорил...

В то время я никак не предполагала, что через год или два мое мировоззрение под влиянием пребывания в Париже и чтения Ренана[136], Вольтера в корне изменится.

«...Во мне произошли такие перевороты, которые непоправимы. Ты меня не узнаешь, но не жалей обо мне и моих потерях. Так должно было случиться.

«Все» создано творческим, неугомонным умом человека»[137].

В середине апреля окончились занятия в академии, и товарищи разъехались. Я еще продолжала работать в мастерской у Эберлинга над «Леди Макбет». Меня заботила мысль о необходимости в будущем году окончить академию, выйдя на конкурс.

Но прелесть весны, яркость зелени и солнца своим контрастом с пыльной мастерской еще сильнее тянули меня на воздух, на свободу, на грудь природы. Кисти валились из рук.

В начале мая, неожиданно для себя, я уехала в Сясьские Рядки к моему дяде В.К. Чеховичу.

Новые впечатления меня окружили. Сясьские Рядки было очень большое рыбопромышленное село, при устье Сяси и Ладожского озера.

Село тянулось по обеим сторонам реки, и у каждой избы была своя пристань. Везде сушились растянутые сети. Пахло вяленой рыбой.

Река была полна жизни: барки, пароходы и парусные лодки сновали по ней беспрерывно. Особенно было красиво, когда вечером целые стаи парусов, как гигантские птицы, неслись из озера вдоль реки — это рыбаки возвращались домой с дневным уловом. Золотыми мазками блестели паруса на бледно-зеленом весеннем небе.

На маленьком казенном пароходе «Пожарный» сделали несколько прекрасных поездок. Посетили Старую Ладогу. Следы крепости и стен сохранились до сих пор. Одна очень старинная церковь XI века[138]. По преданию, здесь жил и княжил один из трех варяжских князей, призванных Русью править: Рюрик, Синеус или Трувор. Здесь жила в заключении первая жена Петра I, Евдокия Лопухина.

Ездили вверх по Волхову и любовались его берегами. Они были все испещрены лоскутами ярового, нежно-зеленого цвета разнообразных оттенков.

Ездили в богатое село Колчаново и возвращались уже ночью. В нашем селе было тихо, все спали. Качались мачты и снасти (паруса были убраны), отражаясь в спокойной, прозрачной воде.

Все предметы приняли странные, таинственные очертания в полумраке белой ночи.

Вот грязечерпалка, которую я видела днем. Она кажется развалинами замка со сторожевым огоньком.

Далеко впереди поблескивало озеро. Громадное, как море, и всегда беспокойное.

Несколько раз за мое пребывание северный ветер пригонял к устью Сяси громадные льдины в несколько верст длиной. Они долго маячили у берегов, наскакивая одна на другую, шипя, шелестя и громыхая.

Потом вдруг исчезали, чтобы через несколько дней опять появиться...

В июне я вернулась домой, чтобы провести лето, увы, в таком для меня скучном Петергофе.

Лето было исключительно дождливое. На воздухе нельзя было работать. Я писала портрет Лили с Марсом (собакой), большого размера, и писала неудачно; сделала еще портрет сенатора Н.П. Смирнова[139].

Осенью начались занятия в академии. Вернулась я в город неотдохнувшая, без хороших летних работ, без бодрости, без желания работать.

Чувство связанности, неудовлетворенности, отсутствие свободы и возможности вполне, до конца отдаться работе доходит у меня до высшей степени напряжения. Чтобы избавиться от такого тяжелого душевного состояния, я решила совсем отойти от искусства.

«...Живопись я бросаю, отказалась от мастерской и оставляю академию. Признаю себя побежденной жизнью, обстоятельствами, условиями и т. д. Продолжать так я не могу, и потому лучше сразу покончить и переменить занятия...

Презираю себя до глубины души за слабость, ничтожество и бездарность... Надоело мне все... Грустно мне... Конечно, причиной этому невозможность работать свободно, спокойно, так, как я понимаю, надо работать, чтобы что-нибудь могло порядочное выйти. Не в силах переменить я обстоятельства и все, что меня мучает и стесняет...»[140]

Между этим письмом к Аде и следующим, писанным в конце октября, произошло многое, и очень для меня значительное. Родители, видя мое чрезвычайно тяжелое душевное состояние, наконец поняли, что нельзя меня держать в неволе, иначе я рисковала совсем захворать, и сами стали уговаривать меня уехать.

«...Ты знаешь, что я уезжаю, и можешь думать куда? В Париж, месяца на два, на три, поучиться, посмотреть, поработать, пожить той жизнью.

Это случилось почти неожиданно для меня самой, и это — желание папы и мамы... Дядя Коля дает мне де-

нег, и я в конце ноября уезжаю и, должно быть, совсем одна...

Вначале я собралась ехать в Германию, но Репин решительно восстал против Дрездена и Мюнхена и советовал ехать только в Париж. Он говорил: «Вас можно туда послать, вы там во всем разберетесь!»

Последнее время меня охватила такая апатия ко всему решительно. Это, должно быть, и послужило причиной уговоров со стороны папы и мамы ехать за границу... В последнем письме, Адюня, ты пишешь мне об отдыхе, покое, но, наоборот, я ищу бурь, треволнений, новых впечатлений, что и должно составлять жизнь художника...

Все это время у нас шла молчаливая и мирная, с любовью, борьба между мною и родителями, я одержала победу, и, может быть, так, шаг за шагом, я отвоюю себе свободу, необходимую для художника...»[141]

Ленинград. Июнь 1933 г.

V

ПЕРВОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ И УЧЕНИЕ В ПАРИЖЕ

(С 14 ноября 1898 года по 15 мая 1899 года)

В МАСТЕРСКОЙ УИСТЛЕРА

14 (27) ноября 1898 года родители провожают меня за границу. Мы стоим на платформе Варшавского вокзала. Первый раз я уезжаю из дома одна и потому волнуюсь, но стараюсь показать, что это не так. Идет хлопьями снег. Сыро и холодно.

Отъезжающих мало. Только две толстые старушки все суетятся около какой-то молоденькой особы. Она – немка, русского языка не понимает. Они обращаются ко мне с просьбой помочь ей, пока она будет ехать по России, и она в свою очередь поможет мне в Германии. Я охотно соглашаюсь, и мы устраиваемся в одном купе.

На одной из станций мы выходим с нею обедать. Во время обеда какие-то пассажиры из нашего вагона оказывают нам мелкие услуги. И потом, в продолжение пути, мы иногда разговариваем с ними; они – тоже немцы.

Так мы доезжаем до границы. В Вержболове, совершенно неожиданно, моя соседка была задержана жандармами, ввиду неисправности ее документов. Положение ее было очень тяжело, так как она не понимала ни слова по-русски.

Во время моих переговоров с жандармами к нам проталкивается один из немцев и спокойно объявляет, что он останется с нею в России, пока она не сможет покинуть Вержболово.

Мы с ней прощаемся, и ее уводят. Я огорчена. Мне ее жаль, и себя тоже.

На дворе уже ночь, сейчас немецкая граница, таможня, чужой язык, обыск вещей. Все так незнакомо, непривычно.

Вдруг в купе входит другой немец и говорит, что он поможет мне в трудностях пути, пока наши дороги не разойдутся. Когда мы приближаемся к Эйдкунену, он сразу приступает к делу: отбирает от меня документы и квитанцию на багаж и просит меня ни о чем не беспокоиться. Ведет меня в буфет, усаживает за удобный столик, предоставив мне свободу насыщаться, как я хочу, не навязывая мне своего общества.

Через некоторое время он приходит за мной и устраивает меня в D-Zug* около окна. В сетке я нахожу свой мелкий багаж. Подъезжая к Кенигсбергу, где кончался наш общий путь, он поручает меня одной пожилой немке, прося ее позаботиться обо мне, говоря: «Sie ist so junq und unerfahren und so weit vom Vaterhause»**.

Когда мы подъезжали к Берлину, она, видя, что я очень утомлена, уговорила меня остановиться на несколько часов в Берлине. Дала мне письмо к хозяину гостиницы, недалеко от Фридрихс-Банхофа, чтобы тот меня принял на свое попечение.

С этим письмом и носильщиком я прихожу в указанную гостиницу и отдыхаю в ней несколько часов. Хозя-

* Немецкий поезд (*нем.*).

** Она так молода и неопытна, и так далеко от дома (*нем.*).



К.А. Сомов. Портрет М.В. Добужинского. 1910

ин вечером сопровождает меня со слугой на вокзал и усаживает в поезд. Так я делаю путь до Кельна, с рук на руки передаваемая добрыми немцами.

В Кельн приехала я до крайности переутомленная длинным непривычным путешествием.

Здесь я должна была ждать поезда несколько часов. Иду смотреть собор[142] и, так как совсем темно, вижу только его силуэт. Вхожу внутрь. Лес тонких колонн и арок. Стою очарованная. Но сказочность оконных стекол я не почувствовала, так как на дворе была ночь.

Наконец – половина двенадцатого, время отхода поезда. Кондуктор усаживает меня в отдельное купе и убеждает лечь. Приносит мне подушку. Я, утомленная, ложусь и сразу засыпаю. <...>

Ночью сквозь сон слышу, как заглядывают в мое купе таможенники, но ничего не смотрят.

Утром, когда я проснулась, была уже Франция. Чудесный пейзаж. Еще много листвы на деревьях. Маленькие города и селенья. Очаровательные домики с садами.

Наконец, восхитительные окрестности Парижа.

Наконец, Париж! На платформе толпится масса лиц. Возгласы, приветствия.

Среди всей этой толчеи и суматохи вижу приветливое лицо Константина Андреевича Сомова. Он усаживает меня в фиакр, и мы едем в приготовленную для меня комнату. Она находится на улице Léopold Robert почти на углу бульвара Montparnasse. Многоэтажный дом с винтовой лестницей и со специфическим запахом, кото-

рый так характерен для домов Парижа, домов мелкой буржуазии. Он ничем не отличается от десятка тысяч таких же домов. Перед каждым окном обычная решетка в виде узкого балкона, внизу стеклянная входная дверь и направо, в entrée*, дверь и окошечко консьержа. Комната была в четвертом этаже, в маленькой квартире, состоящей из трех комнат, передней и кухни. Кроме меня, в этой квартире сняла комнату Елена Евгеньевна Владимирская. Я ее знала еще по гимназии, где она окончила курс на три или четыре года раньше меня. Потом мы вместе учились в школе Штиглица. Она собиралась учиться пению и только за несколько дней до меня приехала в Париж.

Третья комната пустовала. Сомов жил в том же доме, и как раз надо мной.

У меня в комнате был накрыт завтрак, цветы, фрукты. После завтрака Константин Андреевич убежал по своим делам, вручив мне план Парижа и рекомендуя быть самостоятельной.

Как я провела первые дни в Париже, можно видеть из моих писем к матери и отцу.

«...Милая мамуся! Вот уже ровно сутки как я в Париже. Мне безусловно уже и теперь нравится здесь, и если обживусь, то и совсем привыкну. Здесь так много интересного и любопытного, что глаза разбегаются. Все хочется передать подробнее. Комната моя мне нравится, она довольно большая и светлая, так что я даже могу в ней писать. Хозяйка — милая дама, она же и комнаты сама прибирает. Все хлопоты она берет на себя: уголь, керосин, прачка — обо всем этом она будет заботиться сама. Утром приносит мне молоко и две маленькие булочки. Завтракаю я в crémerie**, да и обедаю там же, она в соседнем доме.

После завтрака я одна пошла смотреть Люксембургский дворец, то есть картинную галерею[143]. Потом с по-

* Вход (*фр.*).
** Молочная (*фр.*).

ловины пятого до половины седьмого рисовала в одной мастерской, куда могут приходить все и, платя 50 сантимов, работать два часа — четыре позы.

Квартал, в котором я живу, весь заселен англичанами, американцами, русскими, вообще, иностранцами. За эти два дня я совсем не слыхала французского языка. После обеда в первый день я пошла к Анюте Писаревой, она была очень добра ко мне, проводила домой и уложила меня спать.

Ни на какой мастерской я еще не остановилась. У Жюльена[144], говорят, такая масса народа, что просто давка и невероятная температура.

Слышу наверху музыку: это Ватрушка* играет Моцарта. Я сегодня его еще не видала... Поцелуй меня, мамуся»[145].

«...Дорогая мамочка. Я все еще не умею распределить свое время так, чтобы на все хватало. Сегодня я совсем проспала и потому, чтобы вы не беспокоились, послала телеграмму...

В восемь-девять часов целые толпы студентов, мальчишек ходят, кричат, поют, свистят, гам страшный. Кроме своего quartier**, я еще никуда не ходила и Парижа совсем не видела. Завтра Анюта зовет меня ехать с ней на Grands Boulevards, смотреть шикарные улицы, магазины, толпу. Здесь, в нашем квартале, мы не можем ни о чем судить, французов здесь совсем не видно — все иностранная богемная студенческая молодежь. Всей этой молодежи ни до кого и ни до чего нет дела, все куда-то торопятся, куда-то спешат и болтают на непонятном для меня языке... Ходила в мастерскую делать наброски, и уже совсем одна, потом обедать ходила, там встретила Сомова, а потом побежала на телеграф. Французы — народ нетерпеливый: чуть чего не поймешь, сейчас начинают покрикивать, особенно женщины. Впрочем, моя хозяйка — иная.

---

* Шутливое прозвище К.А. Сомова в семье автора.

** Квартал (*фр.*).

Когда я приехала в Париж, я поняла, почему здесь можно ходить без калош: он весь залит асфальтом, и нигде не видно ни горсточки земли, следовательно, и грязи не может быть.

Для меня Париж теряет три четверти своей прелести, потому что никого из вас здесь нет. Не с кем словом перемолвиться. Сомов только вежлив. Водворил меня на место, показал мне, где есть, а всего остального предоставил мне самой доискиваться. Он прав, да я и рада, что он не вмешивается в мои дела, по крайней мере, я буду чувствовать себя свободной и самостоятельной.

Первые дни я что-то очень устала и потому не хочу ничего важного предпринимать. Поцелуй крепко папу и всех. Тебя крепко целую. Твоя Ася»[146].

«Дорогая мамочка. Так много хочется рассказать и передать, но всего не перескажешь. Так много интересного, занимательного здесь, в этом городе, что кажется, так бы и не уходила домой. Я все больше брожу по улицам, да по бульварам, и не могу наглядеться. Везде столько жизни, столько типов, столько движения, что голова идет кругом.

Вчера я ходила в Лувр[147], смотрела картины и, конечно, одну только сотую могла оглядеть.

Город — сам город — очень, чрезвычайно красив: весь из одноцветного серого камня, но в нем тысячи разных оттенков, то голубоватых, то розоватых. Красивые ограды, красивые дворики, поросшие яркой травой. Все необыкновенно живописно, так и просится под карандаш. Здесь, конечно, не только для работы, а для ознакомления с городом нужны целые годы. И везде ярко чувствуется свобода. Полиции нигде не видать, и вместе с тем в этом невероятном движении — строгий порядок. Все музеи полны народа, ни за кем не следят, не стаскивают верхнего платья. Всякий с улицы идет туда как к себе домой, кто смотреть картины, кто почитать газеты на диванах, а кто и просто погреться. Никому до тебя нет никакого дела.

Я все хожу с Бедекером в руках и потому еще ни разу не заблудилась. Когда я вошла в Лувр, то прежде всего

меня заинтересовали уличные мальчишки, так называемые «voyous», которые заполняли все диваны и галереи. Но если бы ты видела, какие это типы. Сидят, болтают ногами, говорят, тычут пальцами... А то целыми толпами, за спиной у копирующих, выражают одобрение или начинают издеваться и хохотать.

По великолепию внутреннего убранства наш Эрмитаж куда выше, а по богатству картин — Лувр подавляет. Лувр находится на берегу Сены, и само здание грандиозно и великолепно. Набережные Сены обсажены деревьями, и вдоль всей балюстрады прикреплены шкафы, где продают антикварные вещи, книги, гравюры и лакомства. Сегодня я забралась в квартал, должно быть, специально букинистов, потому что целая улица сплошь состояла из книжных лавок. Здесь принято рассматривать и читать книги, которые ты тут же берешь с витрины, и я целый час провела у этих лавок, рассматривая интересные гравюры.

Только вчера я вернулась из Лувра, как пришла за мной Анюта, и мы поехали с ней на Большие бульвары, в самые богатые кварталы. Ехали мы в омнибусе, на империале. Я, конечно, оказалась очень неловкой взбираться и сходить по лестнице, но для этого надо особое умение. И мы хохотали, и все кругом тоже. Когда я попала на главные улицы и бульвары, когда я увидела Place de l'Opéra, Champs-Elysées, колонну Vendôme, то мне наш латинский квартал показался очень провинциальным и тихим. Блеск, шум, движение в крайней степени — какой-то ад, красивый, увлекательный, блестящий. Магазины по своему богатству и изяществу превосходят всякое описание. Анюта меня провела через весь магазин Лувра. Тысячи народа в нем копошатся, сотни приказчиков. Весь этот магазин представляет собой море голов, материй, перьев, мехов, цветов, и все залито ярким электрическим светом, и все горит тысячами ярких и разнообразных красок. Французы вообще очень красивый народ. Я, может быть, два-три лица встретила некрасивых. У них у всех замечательная кожа, никогда никакого прыщика, экземы

или лишая. Лица как из слоновой кости. Черты лица очень определенные, очень часто красивые носы и глаза, хоть часто встречаются физиономии без выражения, с каким-то птичьим взглядом. Мне еще тысячу вещей хочется передать, но я откладываю до следующего письма. Целую и благодарю милого папу, маму и всех, всех...»[148]

«...Все ко мне удивительно как хорошо относятся: Анюта, Малиновская, Владимирская, Сомов — все. Сегодня я начала портрет Малиновской, и, конечно, я не без честолюбивых мыслей: если он у меня пойдет, то постараюсь выставить в Салоне. Только бы вышел. Понемножку я начинаю работать, и хотя сегодня работала около семи часов, совсем не устала, так как с одиннадцати до четырех ничего не делала, а гуляла с Владимирской по Парижу. На будущий месяц, когда будет меньше расходов и портрет Малиновской будет немного подвинут, я хочу поступить в мастерскую Уистлера. Она называется «Académie Carmen». Это американский художник, величайший европейский мастер, нам про него много говорил Репин, и говорил, что выше его в Европе нет художника из современных. В Люксембурге я пока видела одну его вещь — «Портрет матери», — действительно дивная вещь[149]. И вот у меня страшное желание поступить к нему и пописать у него красками, но за сведениями я не ходила еще. У Collarossi[150] я буду работать все время. Ах, какой странный народ собран у Collarossi в мастерской. Почему-то больше всего португальцев и испанцев, потом есть итальянцы и англичане и только два-три человека французов из шестидесяти. Такие оригинальные, красивые по наружности. И за все время не услышишь ни одного французского слова, все или по-португальски, или по-итальянски, или по-английски. Поют песни, говорят, по-видимому, глупости (потому что хохочут), острят, балагурят и вместе с тем работают. Барышень там только четыре, я — пятая. На нас — ноль внимания. Все там так привыкли к новым лицам, к иностранцам, что даже любопытства не может у них быть, и когда я пришла в первый раз, отнеслись ко

мне так... да никак не отнеслись, и потому я чувствую себя там совсем уверенно, меня все принимают за американку, и так как привыкли к их разным странностям, то, что бы я ни выкинула, куда бы со своим любопытством ни заглянула, принимают без всякого удивления. Вчера в мастерской был профессор Джерардо, мне нравится, как он учил — все больше бранился и вместе с тем рисовал, показывал толково. По пятницам бывает другой профессор, Prinet[151], a Collarossi только антрепренер этой академии.

У нас скоро канун нового года, и вся наша компания собирается вечером куда-нибудь пойти. Вчера я в первый раз была в театре Grand Opéra, сидели в самых дешевых местах, в так называемом «клоповнике». Давали новую оперу Burgonde, в музыкальном отношении ужасная дрянь, но театр великолепный, vestibule, foyer — умопомрачительно красивы.

Послезавтра, то есть 3 января, я поступаю в мастерскую Уистлера. Занятия с восьми утра до двенадцати. Буду платить тридцать пять франков и десять франков pour entrer*...»[152]

Я ждала со страхом и нетерпением этого дня. Уже месяц, как я в Париже, и еще не начинала систематических занятий. Жизнь бьет ключом, хотя и не введена в правильное русло.

Просыпаюсь утром и с удивлением оглядываю непривычную обстановку. Большое окно до полу, завешенное кружевной занавеской. Камин, над ним — зеркало. На полу — старый истертый ковер, паркетный дубовый вощеный пол из узеньких плашек.

А в комнате холодно-холодно! Вода в рукомойнике покрыта тонким слоем льда. Как страшно лезть из кровати! Еще, пожалуй, оттянуть минутку! Еще полминутки! Наконец, собравшись с духом, прыгаешь на пол и

* Вступительный взнос (*фр.*).

бежишь затапливать камин. И скорее опять прячешься под одеяло, пока не разгорятся угли и хоть немного не согреется воздух. Нестерпимо холодно! Зуб на зуб не попадает!

Но — надо торопиться!

Когда выбегаю на улицу, уже забываю о сне, о холодной комнате. Асфальтовый тротуар звенит под ногами. Кругом народ, кругом молодежь, мальчики, девочки, бегут кто куда. Большие подводы с запряженными в них чудовищными першеронами развозят молочные продукты. Зеленные, мясные уже торгуют. Везде движение, деловитость. Веселые, румяные лица.

Свежий ветер так и подгоняет меня. Забирается под пелеринку, и я еще быстрее бегу. Всё и все улыбаются мне!

Не чувствуешь собственного веса, и кажется: вот еще маленькое усилие, чуть-чуть оттолкнуться кончиками ног — и полетишь по воздуху. Чудесно!

Прошло несколько дней, я уже бегаю в мастерскую Уистлера. Она находится недалеко от Boulevard Montparnasse, в маленькой улочке, называемой Passage Stanislas. Это не мастерская! Это просто перекрытый стеклянной крышей большой двор. Пол асфальтовый, а вход прямо в деревянные ворота, выкрашенные в зеленую краску. В них есть и калитка. Очень часто во время занятий газетчики, продавцы гравюр, эстампов, продавцы всякой papeterie* заходят прямо с улицы в мастерскую и располагаются на полу со своим товаром.

Я очень волновалась, когда шла в первый раз. Я там встретила хозяйку мастерской Mme Carmen Rossi и одну молодую американку, Miss Inez Bate, старшую ученицу и помощницу Уистлера, называемую massière, которая вела со мной переговоры.

Состав учащихся — все сплошь американки, а мужчины работают отдельно, наверху. Американки меня приняли с большим любопытством, но приветливо и ласково. Иногда они меня даже удивляли. Пробираясь

* Писчебумажные товары (*фр.*).

мимо меня к своим мольбертам, они то потреплют меня по щеке, то поцелуют в голову или шею. И делали они это с большой нежностью. Может быть, потому, что я, к своему огорчению, не понимала их языка, так как не знала по-английски, и не участвовала в их общих разговорах.

Уистлер приезжал по пятницам. В промежуток между понедельником и пятницей мы должны были сделать этюд. В пятницу уже с утра чувствовалось большое напряжение. Все ожидали его приезда и прислушивались к шуму за воротами. Он всегда приезжал в маленькой черной лакированной карете. Весь в черном. В петлице значок Légion d'honneur'а. На руках черные перчатки. Небольшого роста сухонький старичок, пропорционально сложенный. Большие голубые глаза сияли лучистым блеском. Когда-то красивое, теперь сморщенное лицо, с ярким старческим румянцем. Седые вьющиеся волосы. А спереди ярко-белый завиток спускается на лоб. Я в первый день думала, что у него в волосах запуталась узенькая полоска белой бумаги, так он был ярок по своей белизне.

«...Сегодня поступила в мастерскую Уистлера и начала работать. В этой мастерской меня многое очень удивило и даже смешило: полное отсутствие свободы и самостоятельности в работе и совершенное подчинение всем требованиям Уистлера. До смешного. Одна из американок, староста мастерской, первым делом отняла у меня мою большую палитру и краски, дала взамен маленькую и заставила писать красками, выбранными самим Уистлером.

Писать ими тело показалось мне очень трудно.

Смешивать краски на палитре надо было особенным способом, по системе Уистлера, а если ты потихоньку хочешь сделать по-своему, тебя за рукав хватают соседки, которые все время следят за тобой. Я решила всему подчиниться, и меня это очень интересует — попасть под какое-нибудь руководство, приобрести какую-нибудь школу, а хороша ли она, я увижу через некоторое

время. Уистлер — самый великий европейский мастер, и если в академии узнают, что я у него учусь, то все с ума сойдут от зависти.

Приходит он в мастерскую один раз в неделю, по пятницам, остается в ней четыре часа и, говорят, очень хорошо объясняет. Со мной он будет говорить по-французски. Тысячи раз целую тебя и маму, и никогда не перестану благодарить тебя за то, что отпустил меня сюда. Здесь многому можно научиться»[153].

Когда я работала первый свой этюд у Уистлера, я писала его размашисто, большими мазками. Блики на свету делала густыми шлепками, и хотела написать так, чтобы он вылезал из рамы. Окончить его к пятнице мне было легко. Сказался навык и привычка работать. Мне даже, признаюсь, казалось, что Уистлер будет доволен моей работой. Будет даже удивлен, как она хороша! Но — о, ужас! Какой удар меня постиг! Когда подошел к моей работе Уистлер, он долго осматривал ее, недоумевая, и потом сказал: «Но ведь вы ничего не знаете, ничего не умеете! Нет, нет, я не могу заниматься с вами. Вы азбуки не знаете! Ведь вы же не умеете рисовать, вы не имеете понятия о том, что такое светотень, лепка! Вы совсем безграмотны. Где вы учились? У кого?» И когда я упавшим голосом сказала, что в Петербургской академии у нашего знаменитого художника Репина, он минутку подумал и заметил: «Я такого художника не знаю, не помню». Здесь же обратился к своей massière с просьбой заняться со мной, говоря, что он не в силах меня учить, так как я ничего не знаю. (Это после семи-то лет учения в академии!)

После отъезда Уистлера massière подошла ко мне и пригласила меня пройти в соседнюю комнату. Там она опять мне повторила, что Уистлер «не хочет» заниматься со мной, что он предлагает ей сначала немного подготовить меня.

Я была совершенно ошеломлена. Молча выслушала все это и вернулась домой. Первый раз меня так жестоко оттрепали. Но, странно, мне это понравилось. Я по-

чувствовала узду и руководящую твердую руку. Я поняла: «Здесь я получу школу, здесь я встану крепко на ноги, здесь я усвою определенные принципы искусства. Да, да». И я не чувствовала никаких уколов самолюбия. Я вся отдалась мысли приобрести, понять, усвоить что-то определенное, осязательное, твердое.

И такая связанность и шоры после академической полной свободы и неразберихи! Репин постоянно хвалил и этим только вызывал чувство недоверия к нему и безнадежности.

Потом я подумала: «Я пройду через все это. Усвою понятия Уистлера, его правила: буду так работать, как он требует, посмотрю, проверю, прочувствую и, если мне это не подойдет, вернусь к старому. Кто мне помешает это сделать?»

На следующий день massière показала мне, как расположить краски на палитре. Посредине верхнего края — белила, налево от них — светлая охра, сиенская натуральная земля, темная натуральная земля, кобальт, минеральная синяя, направо от белил — киноварь, венецианская красная, индийская красная и черная. Показала мне, как смешивать краски на палитре и как употреблять кисти. Я сначала должна была подобрать общий цвет модели и расположить его в большом количестве посредине палитры. Внизу положить полосу черной краски, которая изображала самую возможную темную тень. Между самым светлым тоном тела и черной краской, справа на палитре, надо было подобрать градацию тонов по силе света, и каждая кисть имела свой определенный тон. Слева на палитре подбирались тона фона, и для них надо было брать отдельные кисти. Начинать писать на холсте можно было тогда, когда на палитре все тона уже подобраны и натура как бы лежала готовая, только оставалась ее части собрать вместе. Или, как бы из готового материала, приходилось посредством тонов и кистей лепить, как лепят скульптуру.

Потом она объявила мне, что никаких мазков, даже следов от кисти не должно быть видно: «Все равно, как

и чем вы пишете, только следов работы, усилий и труда художника не должно быть видно».

Натура в этой мастерской подбиралась особенная: длинноногие тонкие женщины. Они с большими ухищрениями затемнялись так, что получался потушенный свет. Яркого прямого света совершенно не было, а все только полутона разной силы и тени.

Писались этюды сероватыми тонами, и мне казалось, в этом отношении ученицы перебарщивали: у них получались очень темные черноватые этюды. Я предполагала, что если я пойму, как он понимает рисунок, светотень, лепку, пространство, усвою это, то не важно, буду ли я писать, как они пишут, или возьму светлее, как мне представляется натура. Я так и сделала.

И только один этюд я написала у massière, этот этюд понравился Уистлеру, и он милостиво согласился со мной заниматься.

С этого времени я с громадным увлечением стала работать под внимательным наблюдением Уистлера. Он не протестовал, что я писала гораздо светлее, и более чистыми, яркими тонами, чем все его ученицы. Он впоследствии часто садился на мой табурет, брал кисти и палитру и учил прямо на холсте, на моем этюде.

Сохранилось мое письмо к матери, в котором я между прочим пишу:

«...Сегодня у меня такой счастливый день! Во-первых, получила письмо от Сони, в котором она мне пишет, что вы оставляете меня еще на два месяца в Париже. Спасибо, спасибо, спасибо! Во-вторых, у нас сегодня был Уистлер и меня страшно расхвалил. Нашел, что я «сделала громадные успехи», что я поняла, чего он требует от нас, что мой этюд сделан тонко, с умом и чувством, что если я буду так продолжать работать, то буду un vrai artiste*.

Вообще он меня выделяет и как иностранку и как хорошую ученицу. Сегодня в мастерской я была героем дня.

---

* Истинный художник (*фр.*).

Он долго сегодня говорил своим американкам, сев на край подиума, а потом пришел ко мне (я стояла в стороне, ничего не понимая) и, к моему удивлению, подал мне бумагу, на которой по-французски была записана его предыдущая conférence*. Ведь это удивительно внимательно! Этот лист у меня будет храниться, как святыня...»[154]

В нем он высказывает следующие мысли:

«Картина окончена, когда все следы усилий добиться результата не видны».

«Сказать про картину, в ее похвалу, что в ней видна большая и серьезная работа, все равно что сказать, что эта картина не окончена».

«Прилежание в искусстве есть необходимость, но не добродетель, и заметные следы его в произведении есть недостаток, но не достоинство — признак недостаточной работы, так как только работа может уничтожить следы работы».

Он говорит:

«Произведение настоящего мастера не пахнет потом, не напоминает об усилии и с самого начала уже закончено».

«Произведение, исполненное только одной настойчивостью, останется всегда неоконченным памятником доброй воли и глупости».

Или еще:

«Есть такие, которые работают, много трудятся, которые торопятся и тем не менее идут позади».

«Chef-d'œuvre» появляется как цветок для художника — совершенным в зачатке, и в своем полном расцвете, — без оправдания своего бытия, без миссии, которую он должен выполнить, — радость для художника, иллюзия для филантропа, загадка для ботаника, выражение чувства и слов для литератора».

Он часто говорил:

«Я не препятствую вам развиваться самостоятельно, я не хочу вам навязывать своего. Я только стремлюсь

---

* Лекция (*фр.*).

дать вам наиболее верное средство для выявления ваших наклонностей...»

«...Я не могу научить вас искусству, его постигают наедине или совсем не постигают...»

Он говорил:

«...Вам надо обращать внимание на существенные, характерные черты натуры и опускать те тысячи оттенков, которые видит наш глаз... Самое главное – надо дать впечатление реальности предмета, поместив его в пространстве».

Для этого он рекомендовал своим ученикам тщательно разрабатывать фон, говоря, что главным образом фон дает впечатление реальности.

На этом же основании он требовал от учащихся передавать градации теней. Тени выдвигают свет модели и таким образом дают им необходимый рельеф.

«Мастер узнается, – говорил Уистлер, – по тому, как он умеет писать в глубине».

Уистлер хотел вернуться к методам старых мастеров. Его мечта была учить учеников приготовлению красок и их смешению. Он хотел дать возможность ученикам с полным совершенством и уверенностью овладеть техникой искусства.

«Настоящий мастер, – говорил он, – тот, который точно знает с самого начала, каким будет при окончании его произведение».

Он повторял:

«Когда какой-нибудь ученик достигал хороших результатов, он не заслуживал похвал. Когда он первый замечал ошибки, он не заслуживал упреков. Настоящий успех ученика заключался в овладении техникой искусства, его ремеслом».

По словам Уистлера, ученики должны были бы, как ученики в старину, работать со своим учителем – это единственный способ воспринять и проникнуть в его знания. Ученик, по его словам, должен был бы вначале работать в духе своего учителя, чтобы совершенно овладеть техникой его искусства, и, только когда он почувствовал

бы возможность и силу выражать свою индивидуальность с авторитетом законченного мастера, он мог бы стать самостоятельным.

Он много еще говорил и поучал нас, но я, к сожалению, не все записала в то время, и не все листы с напечатанными его беседами сохранились у меня.

Занимаясь живописью в мастерской Уистлера, я каждый день работала наброски у Collarossi, стараясь выработать хороший рисунок.

День мой был сплошь занят. В это время я еще стала работать по гравюре и в связи с этим заниматься в Национальной библиотеке[155], но об этом я буду говорить в другом месте.

В конце января Е.И. Малиновская-Мюнцер уехала с мужем-врачом на место его службы в Bain-sur-Mer и уговорила меня и Владимирскую переселиться в ее квартиру, где одну комнату занимала Анюта. Квартира эта находилась еще дальше от центра, на Avenue du Maine, в рабочем квартале. Квартира более чем скромная, на втором дворе, окруженная высокими глухими стенами и со всеми атрибутами второго двора. Но стены на большую вышину были покрыты плющом, хмелем и виноградом. А остальное было очень хорошо замаскировано, и дворик производил на первый взгляд живописное впечатление, особенно когда туда заглядывало солнце. Наша квартира была во втором этаже. К ней вела с самого низа самостоятельная деревянная лестница. Еще был большой балкон, свисавший в этот дворик.

Под левой половиной квартиры помещалась конюшня. Топот копыт и ржание лошадей разнообразили мертвую тишину нашего дворика. Хода из конюшни во двор не было, только аромат ее долетал до нас.

Под правой половиной находилась скульптурная мастерская. В ней лепились надгробные памятники. Гипсовые летящие ангелы и плачущие фигуры, прислоненные к стене дома, обсыхали на солнце, являя собой очень забавный контраст с нашим двором. Чинились повреж-

денные статуи. Носы, головы, руки, ноги, перед тем как их приклеить, тоже сушились на солнце.

С раннего утра и до позднего вечера в ней работал хозяин и два его помощника, в синих блузах, в обтрепанных штанах, до макушки головы перепачканные гипсом, мелом и клеем. После шести часов дворик становился совершенно безлюдным, и мы владели им безраздельно.

Квартирка эта была баснословно дешева. Я не помню, за сколько она шла, но что-то уж очень мало мы за нее платили.

Мы решили туда переехать по многим соображениям. Тогда уже мне стал мерещиться план поездки на Пасху в Италию. На поездку просить денег у отца я не хотела — я знала, что их у него нет, и потому решила их скопить, прибегая к сильной экономии. К этому времени нам с Владимирской стало ясно, что хозяйка наша не очень-то щепетильна, когда дело касается нашего керосина, угля, молока и т. д., что все это проваливалось у нас куда-то с головокружительной быстротой. А главное, самое главное — это пожить вместе с Анютой Писаревой, которую я очень любила.

Забавно было, как мы с Еленой Евгеньевной переезжали. Мы очень веселились. Вообще я никогда так много не смеялась, как в то прекрасное молодое время. Мы где-то нашли и привели к себе французского джентльмена в синей блузе и с большой ручной тележкой. Это был румяный веселый сангвиник, который все сопровождал какими-то шутками и прибаутками. Нагрузив тележку нашими дамскими вещами и пакетами, мы поручили Константину Андреевичу Сомову, который нам помогал в переселении, нести в руках лампу с надетым абажуром и картонку со шляпой и просили его идти по мостовой за тележкой и подбирать вещи, если они будут падать, а сами шли по тротуару, делая вид, что все это шествие с лампой нас совершенно не касается.

Мы очень весело и уютно прожили на этой квартире до моего отъезда. Нас не смущали ни топот копыт, ни бесчисленные громадные рыжие крысы, которые толпа-



К.А. Сомов. Портрет Е.Е. Лансере. 1907

ми бегали по нашей лестнице и по темным углам (иногда они чуть нас не сбивали с ног, запутываясь в наших длинных юбках), ни убогость квартиры. Мы все три очень много работали, веселились; я там сделала первую свою гравюру. В то время мы уже часто виделись с Бенуа, Лансере и Бакстом. Сомов был нашим assidu*. У нас была приходящая прислуга, и мы вели полное хозяйство, распределив между собою различные хозяйственные функции.

Что за счастливое время! Мне все было так интересно и ново!

Очень часто Константин Андреевич приносил билеты в какой-нибудь театр. Забавно было, как по дороге в театр он бежал за уходящим омнибусом и меня заставлял бежать за ним. Когда же мы, запыхавшись, все-таки не догоняли омнибуса, как я смеялась над ним.

Обыкновенно среди спектакля я начинала дремать. Места наши были дешевые, всегда где-нибудь высоко, где душно и жарко. Набегавшись за целый день, поработавши вдоволь, я не могла преодолеть неудержимого желания заснуть. Мужественно боролась против сна, но это мало помогало. Константин Андреевич иногда подозрительно поглядывал на меня, зная мою слабость, иногда, оторвавшись от бинокля, совал мне что-нибудь сладкое — мандарин или яблоко, чтобы несколько оживить меня. Когда же я уж очень явно начинала покачиваться или громко сопеть, он сердито ворчал. Я тогда подбиралась на время и мучилась до конца. Давала себе слово никуда вечером не ходить и опять не выдерживала.

---

* Завсегдатай (*фр.*).

Помню такой забавный случай. Один раз Владимирская, я и Сомов отправились смотреть какую-то очень знаменитую французскую драматическую актрису. Имя ее выпало у меня из памяти (только не Сару Бернар). Названия пьесы тоже не помню. Помню только, что это было в Одеоне[157], и в пьесе были разные ужасы — допросы, пытки и казни. Мы сидели в партере, все рядом, я — посредине. Когда на сцене дело дошло до казни, принесли гильотину и казнили несчастную драматическую актрису, и голова ее покатилась по сцене до рампы, а кровь, как из ведра, залила весь пол, я начала неудержимо хохотать. Я зажала рот носовым платком и вся тряслась от хохота. Владимирская с недоумением взглядывала на меня и пожимала плечами. Константин Андреевич весь подался вперед и, впившись в бинокль, не отрывался от сцены.

Мне было очень стыдно за свое поведение, но на сцене было все так нелепо и неубедительно, что я не могла остановиться. Сомов один раз, другой взглянул сердито на меня, потом опустил бинокль и тоже принялся хохотать. Стал смеяться и его сосед слева. Какой-то молодой американец с дамой, сидевшие за нами, видя перед собой четыре трясущиеся от хохота фигуры, тоже стали неудержимо смеяться. Дело дошло до того, что мы все шестеро, по предложению капельдинера, среди действия, гуськом, ушли из партера, зажимая себе рты платками.

Так шла жизнь между работой, развлечениями, быстро, ярко. Все воспринималось с чрезвычайной остротой.

Вот отрывок из письма к матери от 1 марта 1899 года:

«...Все это время я ходила аккуратно к Уистлеру. Вскоре после того как я к нему поступила, он решил бывать у нас только раз в две недели, что было, конечно, ужасно мало, но теперь опять, кажется, будет ходить каждую неделю. Из мастерской многие сбежали, содержательница, Mme Rossi, испугалась и умоляла его приезжать чаще. Каждый его визит бывает очень долог, он много объясняет, очень внимателен и добросовестен. Он как-то говорил Mme Rossi, что он очень дово-

лен мною: «C'est tout à fait étonnant comme elle fait des progrès»*, вообще считает меня исключительной, ну да у него вообще плохо работают.

Удивительно, как все понятия о воздухе, лепке, пространстве, колорите и т. п. совершенно не сходятся с теми, которые я получила в академии. Что у нас хорошо, то у них плохо... В данное время в Париже открыто много выставок, из них одна великолепна. Она состоит из шести знаменитых художников: Besnard, Claude Monet, Cazin, Sisley, Thaulow и Chaplet[158].

Была я на открытии русской выставки[159] – жалка и ничтожна. На ней не участвует ни один сколько-нибудь талантливый или значительный художник...»

«...Сегодня Уистлер опять очень хвалил меня, но я могу сказать, что это меня уже не трогает, главное, я сама чувствую, какую громадную пользу он мне принес, и все еще я вижу впереди много такого, что надо приобрести, понять и усвоить. Он постоянно все дальше и дальше ведет...»[160]

27 марта я, Анюта Писарева и Евгений Евгеньевич Лансере уехали в небольшое путешествие по Италии (о чем я расскажу особо). Занятия у Уистлера были прерваны на время.

После возвращения из Италии я опять с большим рвением и энергией стала заниматься в мастерской. Параллельно с этим шли мои занятия по гравюре в Национальной библиотеке, мое ознакомление с городом и его окрестностями. Наступила весна, когда Париж так восхитителен. Одну нашу прогулку я особенно помню. Помещаю запись о ней из моего дневника от 17 июня 1899 года.

«...Мы поехали: Бенуа с женой[161], Сомов, Лансере и я, в небольшой провинциальный городок Chartres, в трех часах езды по железной дороге от Парижа.

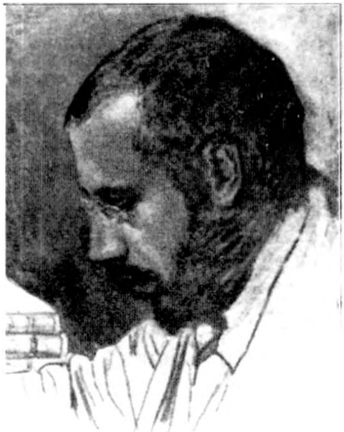
Что за прелестный, сказочный городок! Уж время года было очаровательно и за себя говорило, была весна, и

---

* Это просто удивительно, какие она делает успехи (*фр.*).

ранняя весна, когда окрестности Парижа становятся так хороши. Собор великолепен! Это одна из самых лучших готических построек[162]. Как тонка и легка по своему стилю. Какая красота стекол, удивительная!

Удивительная яркость и глубина красок стекла, с тонким художественным подбором их, на меня произвели потрясающее впечатление. Так же высоко и ценно, как самые дорогие произведения искусства, как музыка.



К.А. Сомов. Портрет А.Н. Бенуа. 1895

Особенно красивы стекла на стене, над входом, где всегда помещается розетка, ярко-синего, глубокого, чистого тона, как василек, — нет, чище, как яркий, чистый кобальт, немного красного тона, чуточку желтого, зеленого, еще какого-то, одним словом, что-то в высшей степени очаровательное. Полнозвучное, как звуки органа.

Собор стоит среди самого города, и маленькие домики близко обступают его, теснятся вокруг него, а он и его две чудесные башни величаво поднимаются над ними. Они очень благородны и изящны, одна из них вся ажурная, вся покрыта характерными готическими барельефами и колонками. Странные водостоки, присущие этому стилю — в виде страшных зверей с раскрытыми пастями, — ее покрывают. Другая башня представляет колоссальнейшую граненую иглу. Ах, как он красив! Как он красив!

Душа замирает! Как хорошо жить на свете!

Мы взобрались на вершину одной из башен. Сначала мы поднимались по внутренней маленькой каменной лестнице, где-то в толще стены собора, пока не подошли

к основанию обеих башен. Когда мы в полумраке вошли в самую башню и я посмотрела наверх, то — ух! — какое жуткое чувство меня охватило. Она была так высока, что верх ее терялся во мгле. В середине башни была укреплена в полу мачта, составленная из бревен, скрепленных железными болтами. Вокруг этой мачты обвивалась узенькая-узенькая деревянная лесенка и вместе с мачтой уходила и терялась вверху. И вот по ней мы стали взбираться. Анна Карловна осталась внизу: она боялась, и ей было страшно даже смотреть на нас. Иногда в этой лесенке не хватало одной или двух ступеней, через дыры зияло пространство, и у меня руки и ноги холодели от ужаса.

Но я лезла и лезла вверх. Анна Карловна казалась нам маковым зернышком. Наконец, лесенка окончилась окном, и мы выбрались наружу. Страшная глубина под нами, внизу, и бездонная глубина над нами, а мы, маленькие песчинки, висим в пространстве, уцепившись за какие-то скульптурные украшения. Казалось, несущиеся облака вот-вот зацепят за шпиль башни, и будто я и все мы, вместе с башней, качаемся в пространстве. Что нас толкало ползти дальше — я до сих пор понять не могу. Вероятно, молодость и жажда сильных ощущений. Мы стали затем пробираться по наружной отвесной стене, цепляясь за шею какого-нибудь зверя, то за угловатые края скульптурных украшений. Все выше и выше.

И вдруг ударил колокол. Это было так неожиданно и так могуче. Воздух дрогнул вокруг нас, и я, потрясенная, припала ничком в узеньком пространстве между стеной и ее украшениями и прижалась лицом к шероховатым камням. Стая каких-то птиц сорвалась с обеих башен и ринулась в пространство. А удары продолжали разноситься. Никто не двигался, пережидая натиск.

Когда он кончился и резко наступила тишина, мы перевели дух. У Сомова пошла из носа кровь. Бенуа и Лансере полезли еще выше, но с меня было довольно. Ужас брал смотреть назад. Конвульсивно обняв какую-

то каменную чертяку, я вместе с Сомовым ждала их возвращения, и потом, потихоньку цепляясь за выступы стены, мы добрались до окна и влезли внутрь. А там оставалось спуститься по лестнице, и хотя она, казалось, висела в воздухе, а бесконечная мачта от наших шагов все время качалась, это было уже не так страшно, как снаружи собора.

Весь этот день шел мелкий теплый дождик, и туман покрыл городок. Но мы, не смутясь, то бродили по городу, то подымались в гору по узенькой каменной лестнице вдоль высокой стены. Длинные ветки каких-то мне незнакомых деревьев, все покрытые, как пухом, сморщенными зелеными трубочками, висели через стены. И на них блестели звездочками капли дождя.

То шли вдоль речонки с мутной голубовато-зеленой водой, с каменными домишками вдоль ее набережной. Полуразвалившиеся бани, плоты и лодки лепились около воды и бросали слабые, нежные отражения. Тут же какие-то кусты, покрытые цветами, купали ветки в тихой воде.

Бледно, туманно — точно сон. Да и весь городок будто видишь в тихом сне. И дивный собор на этом фоне кажется миражем...»

Я с упоением бегала по Парижу в свободные часы и рисовала, рисовала без конца. Возвращалась совсем уж в темноте. Руки немели от держания альбома, ног под собой не чувствовала, а все жажда еще и еще посмотреть. В одну улочку заглянешь, в другую... Особенно я любила старинные кривые закоулки старого Парижа. Какие смешные там бывали вывески. То чудовищная улитка с высунутыми рогами торчит на длинной горизонтальной палке, то кукла человека с полубритым лицом болтается над головой и резко выделяется своим силуэтом на вечернем небе. Да всего не перескажешь. Очень любила я толстых старых француженок, где-нибудь на перекрестке, в каком-нибудь укромном местечке, прикрытом выступом стены, пекущих в жаровне сладкие каштаны. На голове старый чепец из рюшей, грудь накрест при-

крыта вязаной косынкой, на толстом животе синий передник. Застывшими руками, в митенках без пальцев, они мешают каштаны в жаровне. Сунешь одной несколько сусиков, и она подает мне тюричок, наполненный горячими каштанами. Бежишь и греешь руки. Вечера очень прохладны. И так бодро-бодро что-то звенит на душе.

Ходила смотреть вместе с Анютой и Владимирской процессию во время mi-carême*. Обошлось не без комической драмы со мной.

Когда мы вышли на Boulevard St.-Michel, так называемый «Boulmiche», я поражена была скоплением народа. Море голов. Края тротуаров были заставлены ящиками, столами, стульями, табуретами, и на них стояли женщины, дети, мальчишки. Можно было купить место на них. Когда мы пришли, все уже было переполнено. Нам пришлось смотреть процессию между локтями, поверх голов, пока мы не нашли себе местечка. Процессия была очень забавна.

Везли на колеснице «королеву» — самую добродетельную, самую красивую из прачек. Она была окружена целой свитой из богов и богинь Олимпа, из зверей, из всевозможных костюмированных фигур. Бесконечна цепь экипажей, наполненных тоже переряженным народом. Шум, музыка, визг, вой, крик, смех висели в воздухе. (Я не буду об этом рассказывать, это много раз описывалось и гораздо лучше, чем я могу это сделать.) Я только хочу рассказать, какая меня постигла неприятность. Когда процессия прошла, мы стали потихоньку пробираться между движущейся толпой к той маленькой боковой уличке, ближайшей, по которой мы могли уйти с бульвара. Вдруг я почувствовала, что кто-то со всей силой ногтем или чем-то твердым и острым провел по моей спине, по позвоночнику. Я громко вскрикнула от боли и неожиданности. Анюта и Елена Евгеньевна

* Праздничные гулянья в Париже на третьей неделе Великого поста, в четверг.

спросили, что со мной, и я с негодованием и возмущением рассказала им о случившемся. Они решили взять меня под руки и как можно скорей выбраться из хулиганствующей толпы. В это время какой-то молодой человек, идущий мне навстречу, ударяет меня в грудь со всего маху и бросается бежать. У меня слезы брызнули из глаз, Анюта и Елена Евгеньевна, оторопев, смотрели ему вслед. В это мгновение какой-то француз подскакивает ко мне и в мой открытый рот бросает большую горсть конфетти. Рот мой набит бумагой, залеплены глаза. Но я вдруг теряю терпение, бросаюсь на этого француза и начинаю бить его зонтиком. Неожиданно вижу добродушное пожилое лицо, добрые испуганные глаза... и недоумевающее выражение — за что его бьют. Сейчас mi-carême, и он веселится. Анюта хватает меня в охапку и увлекает в уже близкую боковую улицу.

С тех пор я очень стала бояться толпы и уже издали, увидя скопление народа, убегала в сторону.

Прожила я в Париже до 15 мая. За два-три дня до моего отъезда, во время занятий у Уистлера, massière подошла ко мне и шепнула, чтобы я следовала за ней. Она провела меня в какую-то маленькую, совершенно пустую комнату и просила подождать, так как Уистлер хочет со мной поговорить. Я села на подоконник и ждала минут десять. Вошел Уистлер. Быстрыми шагами подошел ко мне и тоже сел на подоконник.

— Я слышал, что вы уезжаете. Куда и зачем?

— Домой к родителям, там я собираюсь работать.

— Я хочу вам вот что предложить: я собираюсь скоро ехать в Америку, в Нью-Йорк. Я пригласил трех учеников ехать со мной, и приглашаю ехать вас, четвертую. Ну что?

От неожиданности я молча смотрю на него. У меня вихрем несутся мысли в голове: в Америку... Я, значит, не скоро увижу родных... Между нами будет океан... Я буду там совсем, совсем одна... А денег откуда взять? Откуда взять денег?

А он продолжает меня убеждать:

— Я буду жить в окрестностях Нью-Йорка. Они восхитительны. Я и мои ученики будем вместе работать этюды. Подумайте. Со мной, под моим наблюдением. Вы исключительно одарены, но вы мало работали под моим наблюдением. Слишком, слишком мало.

Я молчу.

— Я из вас сделаю хорошую художницу. Вы под моим руководством начнете выставлять. Вы создадите себе имя. Ну что?

— Я очень тронута и благодарна за вашу доброту ко мне. За ваше хорошее мнение обо мне, но я не могу ехать в Америку, — подавленным голосом говорю я.

Мне представляется совершенно невозможным еще просить у отца денег, когда нас шестеро у него. Тоску по родным я могла бы подавить, но вот деньги, деньги! Из ложного самолюбия я не говорю ему главную причину, почему я не могу ехать с ним в Нью-Йорк, а только все повторяю: «Не могу, не могу!»

Тогда он стал убеждать меня отложить отъезд из Парижа, сейчас же написать моим родителям о его предложении и подождать их ответа. В случае надобности и он с учениками меня подождет.

Я ему ответила, что мой билет уже взят, что я еду с моими друзьями и мне поздно изменять день моего отъезда.

— Я очень, очень жалею, — добавила я, совсем огорченная.

Он несколько мгновений просидел молча, в упор глядя на меня, и потом сказал:

— Пусть будет так, если вы не можете ехать со мной. Но как жаль, как жаль! Вы мало у меня учились.

Потом он попросил меня написать ему, сообщать о дальнейшей моей работе и по живописи, и по гравюре, и обещал мне всегда помочь советом. И мы попрощались.

Я не вернулась в класс. Не могла работать. Я отправилась в Люксембургский сад и там долго, взволнованная, ходила по его аллеям. Переживала снова и снова

наш последний разговор, хотя я не сознавала тогда всей значительности отвергнутой мной помощи такого громадного художника. Впоследствии, по непростительному легкомыслию, ничего ему не написала.

И никогда больше я его не видала. Он умер в 1902 году.

15 мая я выехала из Парижа в сопровождении Евгения Евгеньевича Лансере, Бенуа же по какой-то причине поехали на несколько дней позднее.

VI

СБЛИЖЕНИЕ С ГРУППОЙ ХУДОЖНИКОВ «МИРА ИСКУССТВА»

Когда я приехала в Париж в 1898 году, кроме Константина Андреевича Сомова, у меня там знакомых почти не было. Анюта Писарева, моя гимназическая подруга, училась в Париже медицине, была очень занята, и вначале мы редко с нею видались.

По какому-то странному капризу Сомов не хотел меня знакомить ни с кем из своих друзей и товарищей, живших в Париже. Со многими из них он дружил со школьной скамьи.

Очень часто они собирались у него, и тогда были слышны голоса гостей, игра, пение. Но, несмотря на мои просьбы, он не соглашался познакомить меня с ними.

— Нет, довольно, — говорил он, — попробовал я в прошлом году познакомить Званцеву[163] с Шурой, и ничего хорошего из этого не вышло. А мне только одни неприятности. Нет, нет, ни за что не буду вас знакомить с Шурой.

Итак, я прожила очень уединенно октябрь, ноябрь и декабрь, усиленно работая.

Часто по вечерам приходил к нам пить чай Константин Андреевич. Я и Елена Евгеньевна Владимирская, жившая вместе со мной, хозяйничали. Вечера проходили весело.

Наш гость был часто предметом шуток. Смеялись мы над его скупостью и странностями, над его костюмами, над его любовью бегать сломя голову за автобусами и дилижансами и прыгать в них на ходу. Над его страстью ходить в театр, над его смешной фигурой.

Надо сказать, что он всегда очень добродушно и весело встречал наши насмешки и первый громко хохотал.

До чего он избегал знакомить меня с кем-либо из своих друзей, показывает следующий характерный случай. Это было в середине декабря. Однажды я опоздала на вечерние занятия в мастерскую Collarossi и прибежала туда, когда занятия уже начались. Натурщица стояла ярко освещенная, и кругом все сосредоточенно рисовали. Тишина нарушалась скрипом угля по бумаге. В большом смущении пробиралась я между рисующими. В первом ряду было свободное место. Я туда и направилась. Тихонько разложила бумаги и принялась за работу. Не оборачиваясь по сторонам, я не видела, кто мои соседи. В круг моего зрения попадали только их руки.

Особенно привлекли мое внимание руки правого моего соседа, его забавная манера держать уголь и рисовать. Небольшая полная рука кончиками пальцев держала уголь за верхний конец и проводила какие-то странные, легкие, круговые линии. Они очень мало, как мне казалось, походили на те формы, что были перед глазами.

Постепенно я вошла в работу, забыла о соседях. Неожиданно наступило время перерыва.

Чтобы скрыть свою застенчивость, я стала читать вечернюю газету. Вдруг сосед справа, обращаясь к соседу слева, через меня, говорит по-русски:

— Женя, когда уезжает Шура и когда он вернется?

— Шура уезжает сегодня и после похорон дедушки сейчас же вернется. Должно быть, около первого января.

Вот так штука. Соседом справа был Сомов. Он настолько избегал знакомить меня с кем-нибудь, что даже сам в этот вечер не сказал мне ни слова: слева от меня находился его знакомый, мог возникнуть общий разговор, и ему пришлось бы нас познакомить. После окончания занятий, когда все разбежались, он заговорил со мной, и мы вместе отправились домой.

Я только впоследствии узнала, что соседом слева от меня был Евгений Евгеньевич Лансере и разговор шел об Александре Николаевиче Бенуа, который в тот день уезжал в Петербург на похороны отца[104].

Подходил день, который у нас в семье очень почитали и любили — день рождения моего отца, совпадавший с Рождеством. Разлука с семьей была для меня в это время еще ощутительнее.

Чтобы как-нибудь отметить этот день, мы с Еленой Евгеньевной решили устроить обед и позвать Константина Андреевича. Он и раньше не раз у нас обедал, и тогда мы так распределяли между собой наши обязанности: Елена Евгеньевна варила и жарила, я покупала провизию, накрывала на стол и мыла посуду; Константин Андреевич бегал по нашим поручениям. По этому случаю он величал себя «кухонным мужиком при очаровательных принцессах». За этими обедами мы всегда дурачились и веселились. На этот раз мы захотели устроить все очень вкусно и нарядно. Долго совещались и обсуждали меню. Денег у нас было мало, а аппетиты хорошие, да и все трое были большие лакомки. Наконец, все куплено, ничего не забыто, и я на время оказалась свободной. Решила пойти погулять, побродить по городу. И неожиданно забралась очень далеко, на кладбище Père-Lachaisé[105]. Там долго ходила, удивлялась великолепию надгробных памятников. Прочитывала знакомые имена политических или художественных и литературных деятелей. Между прочим, долго искала и, наконец, нашла могилу Марии Башкирцевой[106]. Ее раннюю смерть я никогда не могла вспоминать без острой жалости.

Какой страшный город мертвецов. Целый город, с улицами и площадями; но при всей жути, которая от него исходила, в нем был элемент чего-то мишурного, скоморошеского.

Собралась домой. Уже начало темнеть. На улицах зажигали фонари.

Поднимаясь на наш этаж, я издали увидела беленькую бумажку, вложенную в щель нашей двери. Смотрю — почерк Константина Андреевича. Он пишет, что не придет к нам обедать, так как вернулся Бенуа. Огорченные, мы сели обедать, упрекая Сомова в неверности.

Был уже вечер, восьмой час, когда в передней зазвонил звонок. Елена Евгеньевна пошла открыть дверь. Вдруг вижу — в мою комнату входит незнакомый молодой человек. Скрываясь за его спиной, плетется сконфуженный Константин Андреевич.

Незнакомый гость был среднего роста, лицо нерусского типа. Черные волосы. Небольшие гладкие пряди свисали на лоб. Прямой, мясистый нос. Выпуклые красные губы на бледном матовом лице. Прекрасные, карие, мягкие, внимательные глаза за стеклами пенсне, умные и пытливые. Лицо веселое и оживленное. Все движения быстрые и простые.

— Я — Александр Николаевич Бенуа, — сказал он, — пришел познакомиться с Анной Петровной Остроумовой, «знаменитым» гравером. Через полчаса, когда уложит спать детей, придет моя жена. Я очень хочу видеть и прошу непременно показать мне ваши гравюры, доски и вообще все, что вы сейчас работаете.

Я сконфузилась, но, наружно спокойная, ответила:

— Я совсем не знаменита и только-только начала работать по гравюре, и мне нечего вам показать. У меня ничего хорошего нет.

— А как же Василий Васильевич Матэ, которого я видел на похоронах отца, спросил меня, не встречал ли я в Париже Анну Петровну Остроумову, нашего талантливого гравера? Когда он узнал от меня, что я с вами не знаком, он очень настаивал, чтобы я познакомился.

Я рассмеялась и сказала:

– Василий Васильевич преувеличивает мои способности. В доказательство этого могу показать вам первую мою доску, я на ней пробовала перед отъездом за границу сделать черную гравюру с натурщицы и гравюру с живописного портрета моей сестры – моей же работы[167]. Вот и все.

Через некоторое время пришла Анна Карловна, жена Бенуа. Высокая, стройная, черноволосая. Лицо неправильное, но полное непередаваемой прелести и очарования. Ее светло-серые, почти бесцветные глаза блестели веселым лукавством и задором. Большой красный рот, всегда готовый смеяться.

Незаметно пролетел вечер. Меланхолическая физиономия Константина Андреевича являла среди нас некоторый контраст.

Бенуа очень приглашали меня прийти. Прошло несколько дней, и я, поборов свою робость, собралась к ним. Александра Николаевича я уже знала как художника. Его вещи я раза два видела на выставках[168]. Работы его, Сомова и Бакста останавливали мое внимание, когда я еще была в академии. В то время я переживала очень тяжелый внутренний кризис. Я замечала, что совершенно не двигаюсь вперед, прижатая к стене постоянными похвалами Репина.

Меня ничто не удовлетворяло: ни преподавание, ведущееся в академии, ни направление, данное графом Толстым, ни выставки передвижников, ни Весенние[169]. Я искала и не знала, чего ищу, внутренне неудовлетворенная.

Рассказывала о переживаемых мучениях своим товарищам по мастерской Репина, некоторые из них мне сочувствовали. Подолгу беседовали мы на эти темы, но помочь друг другу не могли. Когда же я увидела работы этой группы художников, я почувствовала какое-то духовное родство с ними. Мне показалось, что эти-то художники на многие мои вопросы и сомнения смогут мне ответить.

Я очень рада была познакомиться с Александром Николаевичем Бенуа. Я советовалась с Сомовым о том, в какое время к ним лучше пойти, чтобы не помешать, и всегда слышала один и тот же ответ:

– Можете не ходить и не продолжать знакомства, все равно ничего не выйдет. С Анной Карловной у вас нет общих интересов, а с Шурой вы все равно не сойдетесь.



К.А. Сомов. Портрет В.Ф. Нувеля. 1914

Наконец я собралась с духом и отправилась. Пошла я днем, Александра Николаевича не было дома. Анна Карловна купала свою вторую дочь Лелю, а старшая, Атя[170], кричала во все горло. Ей было два года. Их прислуга, Аннушка, привезенная из России, отсутствовала, и Анна Карловна с трудом справлялась одна с двумя детьми. Я занялась Атей, пока Анна Карловна купала Лелю и потом кормила. Атя постепенно перестала кричать и стала слушать сказку. Анна Карловна сразу, без жеманства, ввела меня в свою жизнь матери и хозяйки, и я не заметила, как пролетел весь день. Мы сразу сблизились и сошлись. Да иначе и не могло быть при ее легком, открытом, обворожительном характере. Вечером пришел Александр Николаевич, и с этого дня я и Елена Евгеньевна почти каждый вечер проводили у них.

Кружок Бенуа, в который я так дружески и ласково была принята, состоял из Евгения Евгеньевича Лансере, скульптора Обера с женой, Бакста, Сомова, Нувеля, Нурока[171]. Кажется, двое последних бывали только наездом в Париже. Евгений Евгеньевич Лансере был тогда еще совсем молоденьким, начинающим художником. Скром-

ность, необыкновенная деликатность и внутреннее благородство привлекали к нему всех. Тогда уже чувствовалось в нем большое художественное начало. Он был очень талантлив и настойчив в своих работах и исканиях. Серьезен не по годам.

Скульптор Обер был самый старший среди них. Уже с проседью, высокий, с хорошим красивым лицом. Он изображал животных и разных страшных чудовищ. За ним тенью следовала его жена — молчаливая и робкая женщина, с растерянной и виноватой улыбкой.

Бакст был живой, добродушный, шепелявящий молодой человек, с ярко-розовым лицом и какими-то рыже-розовыми волосами. Над ним все подтрунивали, и над его влюбчивостью, и над его смешной шевелюрой, и над его мнительностью. Ему всегда казалось, что он болен или тяжело заболевает. Он был очень умен, блестяще одарен и большой энтузиаст искусства. Нурок Альфред Павлович особенно привлекал мое внимание. Какая-то фигура из сказок Гофмана. Высокий, тощий, с лысой головой и угловатым профилем. Он очень хотел казаться страшным и циничным. Это была его поза. Но его выдавали глаза. В них светились нежность, доброта и что-то очень детское. При темной окраске усов и бороды они удивляли своим чистым голубым цветом. Я сначала его боялась, его сарказмов и насмешек, и все выходки принимала за чистую монету. А потом, поняв, я оценила его, как человека с острым умом, едким словом и большой и чистой душой. Он был музыкант.

Еще я там видела много раз Вальтера Федоровича Нувеля. Молодой, необыкновенно живой и веселый человек. Страшный непоседа. Он напоминал собой шампанское, которое искрится и играет. Когда он приходил, то всем становилось веселее. Он был очень умен, по-настоящему умен. Он над всеми смеялся, подтрунивал, подшучивал, но особенно он привязывался к бедному Нуроку. Как овод, он все летал вокруг него и жалил. Сначала Нурок отбивался от него, парировал его насмешки, часто ядовито и колко, но Нувель был неутомим. Он так изводил Нуро-

ка, что тот в отчаянии начинал уже вопить. Но до ссоры не доходило. Когда отчаяние Нурока достигало апогея, Нувель, очень довольный, начинал весело хохотать и они мирились. Они были большие друзья. Нувель был отличный музыкант. Они оба впоследствии основали «Общество вечеров современной музыки»[172]. И оба отличались необыкновенной любовью к внутренней свободе и полным отсутствием честолюбия.

Конечно, в этом кружке одним из самых ярких и видных был Константин Андреевич Сомов. Кроме его художественного таланта, я ценила в нем какую-то мудрость и равновесие. Но самый драгоценный дар его был — правдивость. Когда спрашивал его мнение кто-нибудь из товарищей — художников, он очень откровенно, просто до жестокости, глядя прямо в глаза вопрошающему, говорил, что думал, не щадя. Он совершенно не смягчал правды. Я очень ценила в нем это качество.

Его углубленность и усидчивость в работе меня всегда поражали. Я за ним наблюдала. Он в то время исполнял заказ — иллюстрации к «Графу Нулину»[173] и, завершая эти вещи, он с работой часто приходил к нам по вечерам. Законченность и мастерство этих рисунков были доведены до совершенства. Еще он работал маслом небольшую картину «Отдых». Две дамы в лесу. Одна сидит, а другая стоит, приложив руку к уху, видимо, прислушивается к окружающему лесному шуму, а может, к далеким голосам. У ног стоит собачка, на ближайшей сосне скачет белка. Вся вещь проникнута каким-то весенним чувством, какой-то неуловимой прелестью и ароматом. Она очень тщательно закончена. Меня удивляла эта точность и тщательность работы в сравнении с тем, как работали в нашей Академии художеств...

Я с жадностью слушала бесконечные разговоры и страстные споры. И удивлялась взаимному уважению, сплоченности и искренней любви к искусству. Я попала к людям, которые только и думали и жили искусством. Жили интересной, кипучей жизнью, горели и зажигали других. Тогда уже я замечала, что руководящую роль

среди этого кружка играл Александр Николаевич. Все к нему прислушивались, ценили его мнение, и это делалось как-то само собой. Его всегда выдвигали арбитром, когда возникали разные сомнения и споры в области искусства.

Вечера были очень интересны. Каждый рассказывал, что он делал, что работал и что видел. Многие из нас увлекались коллекционерством. Александр Николаевич и Сомов собирали старинные рисунки, гравюры, литографии, модные картинки и так называемые «скурильности». Это слово трудно объяснить: нечто странное, некрасивое, смешное, но вместе с тем трогательное и умилительное. Сначала я не понимала увлечения вещами такого характера. Молча недоумевала, но старалась понять неуловимую суть, скрытый смысл и жизнь этого «скурильного».

Я никогда не имела жилки коллекционерства и ничего не собирала, но рассматривала с интересом их приобретения, и мне на многое прекрасное открылись глаза. Александр Николаевич, обладавший исключительным педагогическим даром, незаметно для меня самой занялся моим художественным образованием. Мы с ним вместе ходили в Национальную библиотеку. Он помогал мне добраться до старых итальянских гравюр и, видя меня занятой их изучением, уходил в другое помещение, где шла его собственная работа.

Осматривали вместе церкви, дворцы, их архитектуру и отделку, ходили в музей. Ходили по Foires'ам*, по старинным кварталам Парижа. Иногда одно его слово, сказанное мимоходом, открывало целый незнакомый мне мир. А наше хождение по антикварам, по старым книжным магазинам, по набережным Сены с ее ящиками старьевщиков. Ездили много раз целой компанией в Севр, Сен-Клу, Версаль, Шантильи, Шартр.

Александр Николаевич никогда не поучал, не оказывал на меня давления. Не навязывал своего вкуса или

* Ярмарка (*фр.*).

мнения. Бесценно было то, что он знакомил меня с искусством во всех его проявлениях и с жизнью громадного культурного центра. И делал это с большим энтузиазмом.

Обладая феноменальной памятью, он все свои знания претворял своим исключительным умом. Ум его был творящий, и творческое начало неистощимо. Все, что он воспринимал от внешнего мира, подвергалось обработке этого блестящего ума. Быстрота восприятия у него была изумительная. Редкая способность ориентации в незнакомой для него области и умение углубиться в нее до конца. Жизнеспособность его была безгранична. Неутомимость удивительная. Мы давно уже все устанем, размякнем, примолкнем, бывало, в вагоне, когда вечером возвращаемся после целого дня, проведенного где-нибудь за городом в прогулках и работе, а Александр Николаевич свеж и бодр. При тряске вагона дорисовывает свои этюды, отмечает что-то в своей записной книжке и часто поет. Иногда даже просто во все горло кричит. Жизнь бьет в нем ключом. Влияние Александра Николаевича было на меня громадно. Это особенно было для меня ощутимо потому, что совпало со временем моих исканий, сомнений, когда художник из ученика должен стать художником-творцом, знающим, что ему *надо* делать и *как* делать.

VII

КАК Я СТАЛА ГРАВЕРОМ

С раннего детства я любила резать по дереву перочинным ножом. У меня бывали приступы беспричинных слез (последствия потрясения от пожара, о котором речь была выше); но когда мне приносили ольховое полено и давали ножик в руки, я забывала о слезах. Брала полено на колени, садилась на пол и принималась резать. Я вырезала азбуку или несложный орнамент. Вырезанные места быстро краснели на серебристой коре и распространяли терпкий запах.

Когда я подросла, то стала копировать всякую ерунду из «Всемирной иллюстрации», «Нивы», «Пчелы»[174], и тогда особенный интерес вызывали во мне иллюстрации, сделанные деревянной гравюрой. Я подолгу их рассматривала.

После окончания гимназии, в 1889 году, и начальной школы Штиглица, где я училась по вечерам в течение трех зим, я перешла в Центральное училище той же школы: там я должна была, кроме всего того, что полагалось, еще выбрать какое-нибудь прикладное искусство, «petit art». Таким, между прочим, считалась гравюра

на дереве. Я, конечно, выбрала ее. Преподавал там Василий Васильевич Матэ.

Помню момент, когда я начала резать первый раз пальмовую доску. Хрустение дерева при встрече со сталью было мне знакомо. Ощущение, когда инструмент бежит по доске, — совсем особое ощущение. И волнующее, и сладкое. Я дожила до старости, и всегда, когда начинаю резать дерево, меня охватывает непонятное волнение и радость, главное — радость!

Ничего похожего не испытываешь, когда работаешь по линолеуму: впечатление такое, как будто режешь калошу. Линолеум не сопротивляется инструменту, а както поддается, сжимается и потом разбухает. Все равно как если бы скульптора вместо глины и камня заставили работать из теста, которое тянется и пухнет.

На первой доске я сделала пробы инструментов, знакомясь с характером каждого. День, два. Потом Матэ дал мне вырезать какой-то несложный орнамент греческого характера и удивлялся твердости и верности моей руки. Мне не представляло никакой трудности управлять инструментом и овладеть техникой деревянной гравюры. У меня было такое чувство, будто я давно уже и много раз резала гравюру.

А вот выучиться грунтовать и белить доску я никак не могла! Не выходило так гладко, как того требовал Матэ. Он на меня не раз за это сердился. Я так и не выучилась этому. Скучно было. Грунтовалась доска для того, чтобы на ней можно было работать тушью и водой, копируя какие-нибудь картины. Чью картину я впервые стала гравировать — не помню. Там был пейзаж, архитектурный мотив и человеческие фигуры. Я должна была скопировать фотографию картины тушью на доску со всеми подробностями и резать должна была, как в то время резали, мельчайшими штрихами, точками, линиями, подражая всем оттенкам светотени и краски, насколько последнюю можно было выразить в одном тоне. Мне это казалось очень скучным и тоскливым. Чужую вещь изображать, да еще таким скучнейшим образом!

Через два месяца я решила сбежать и перестала ходить на гравюру. Вскоре это было замечено, и меня пригласили в канцелярию для объяснений. Произошел довольно резкий разговор с Месмахером, но я настояла на своем, вышла из учеников Центрального училища и стала вольнослушательницей, потеряв право в будущем на заграничную поездку и стипендию. Но этим приобрела свободу заниматься чем мне хотелось и отказалась от гравирования. Настоящей причины, почему я не хотела гравировать, я не сказала. Просто выставила случайное в то время утомление глаз.

Матэ был недоволен. Месмахер тоже. Они еще несколько раз уговаривали меня продолжать гравюру, но я и слышать не хотела. Чтобы сжечь корабли, я подарила одной ученице весь свой набор инструментов и все остальное, необходимое для резьбы. Матэ оставил мои доски у себя, как образчик удачного начала.

С тех пор я много лет не думала о гравюре, а перейдя в академию, занималась с увлечением живописью. Только когда я встречала Матэ — на выставках ли, в коридорах ли академии, или еще где-нибудь, — он каждый раз убеждал меня вернуться к гравюре. Я отговаривалась чем-либо и старалась не попадаться ему на глаза.

В 1897 году я имела слабость согласиться на уговоры Матэ и снова начала работать после восьмилетнего перерыва. Времени у меня было очень мало.

«...Сегодня я убийственно устала. В академии была уже в девять часов утра, в мастерской Матэ, а вернулась только в десятом часу вечера.

Матэ очень доволен тем, что я работаю у него. Он без меня говорил в мастерской, что за всю жизнь встречал только двух таких талантливых к гравюре, и из этих двух одна — твоя покорная слуга. Он говорил, что ни у одного из его учеников нет такого сильного, мужского, отчетливого и музыкального резца, как у меня. Отбавляй девяносто процентов от этих похвал: ведь их говорит Матэ — художник, увлекающийся человек. А все-таки это приятно слушать о себе, хотя бы он потом и разочаровался во мне!

Мне он говорил, что, если я буду работать, он в два года приготовит меня к конкурсу. И все повторял: «Что мы с вами сделаем! Что мы с вами сделаем!»

Из всех учеников у него только еще один гравирует по дереву.

...Приходится заказывать мне инструменты гораздо короче: почти ни один не умещается в руке...»[175]

Но из этой пробы ничего не вышло. Матэ заставил меня гравировать опять с какой-то фотографии скучнейшую гравюру, и опять, не окончив даже первой вещи, я сбежала от него от скуки и тоски. И еще тщательнее стала избегать встреч с ним.

Прошел еще год. В 1898 году, в октябре, умер поэт Яков Петрович Полонский. Я и моя сестра были на выносе и потом шли за гробом. В толпе я увидела голову Матэ, и, зная, что при встрече он опять будет надоедать мне с гравюрой, я стала незаметно все дальше и дальше отходить от него. Через несколько минут я вижу: сестра Соня делает мне какие-то таинственные знаки, зовя меня к себе, и я, желая узнать, в чем дело, пробралась постепенно к ней, и тут неожиданно появился Матэ. Он, не будучи знаком с Соней, но предполагая по сходству, что она моя сестра, подошел к ней и просил ее меня как-нибудь позвать. Здесь же на улице, идя за гробом, Матэ мне говорил, что он в последний раз обращается ко мне по поводу гравюр. Если и в этот раз я не вернусь к ней, он уже больше никогда не будет ко мне приставать.

– Я даю вам в этом честное слово, только позвольте мне в последний раз просить вас вернуться к гравюре. Я хочу вам показать одного гравера, и если вы после этого не захотите работать, я больше никогда не буду вам говорить о гравюре.

Он очень горячо меня убеждал. Я ему сказала, что на днях уезжаю за границу, что у меня заграничный паспорт уже в кармане и т. д. Он все продолжал уговаривать. Наконец, я нехотя согласилась.

Недолго думая он позвал извозчика и повез меня в библиотеку школы Штиглица. Там он показал мне не-



Женский торс. 1898

сколько гравюр Уго да Карпи и Занетти[176]. Особенно одна гравюра Уго да Карпи меня восхитила. Старик с лошадью в волнах. Цветная, в несколько досок. Прекрасная вещь! Я первый раз видела цветную гравюру и была в совершенном восхищении. Не могла на нее налюбоваться: Матэ стоял и смотрел на меня.

– Хотите ли так работать?

– О да! Так работать я хочу!

– Вы сможете так работать, только захотите.

И он взял тут же с меня клятву. Я, держа в руках эту гравюру, поклялась, что буду работать и резать гравюру. И я сдержала слово. Но и Матэ пошел мне навстречу, позволив мне резать, как я хочу и что хочу.

Перед самым отъездом за границу я побывала у него несколько раз в мастерской и, наконец, резала, как хотела. Глядя на живую модель, я, зачернив доску, стала прямо работать резцом, не сделав на ней предварительно рисунка. Вырезала таким образом этюд женского торса, голову собаки и гравировала портрет Сони моей работы.

Через несколько дней я уехала в Париж. В Париже, когда наладились несколько мои дела по живописи в мастерской Уистлера, я стала думать, как мне приняться за гравюру. Очень хотела поступить в какую-нибудь гра-

верную мастерскую, но, не зная никого из граверов, обратилась за советом к Уистлеру. Показала ему мою доску, привезенную из России, с начатыми гравюрами, о которых я только что упоминала. Он нашел, что начало очень своеобразно, и посоветовал мне учиться у самой себя. И тоже стал уговаривать продолжать гравюру.



Мальчик с собакой. 1898

Так я и вернулась от него ни с чем. Не имея дерева, не имея достаточного количества инструментов, не зная, как печатать и чем печатать, и как делать цветную гравюру, и где достать бумагу, и какую бумагу, — я приходила в отчаяние. Мои немногочисленные друзья мне не могли помочь.

В это время я сделала маленькую гравюру в красках «Мальчик с собакой». Печатала ее масляными красками. Вышла жирная лепешка! Наконец, однажды Анюта Писарева принесла мне рекомендательное письмо к двум братьям-граверам Florian[177]. Она обратилась к незнакомому художнику, которого она увидела поправляющим с подмостков плафон зала Медицинской академии, и просила указать каких-нибудь граверов, могущих дать несколько практических советов одной молодой художнице. На следующий день он передал ей письмо к Florian'ам.

Я отправилась к ним. Первый вопрос, который они мне задали, был: «Какую я хочу делать гравюру, художественную или прикладную?» Я ответила: «Художественную». Тогда они с полной готовностью показали мне, как печатать, инструменты, бумагу и надавали мне кучу адресов, где что достать. Они сами работали прикладную гравюру.

После этого я начала самостоятельные шаги по гравюре. В это же время я познакомилась с произведениями трех граверов: Валлотона, Лепера и Ривьера[178].

У меня осталась запись моего дневника того времени, относящаяся к 1899 году. Приведу ее целиком, как свидетельство моего тогдашнего мнения о них, которое с тех пор очень изменилось. (Я всегда замечала, что самые злые и беспощадные критики — это ученики и начинающие художники, каковым и я была в то время.)

«...Видела я довольно много в Париже гравюр Валлотона, который имеет сильный успех у публики. Но мне он не слишком понравился. Как человек он, должно быть, неглупый, наблюдательный, большой насмешник и даже остроумный. Но как художник — он мало художник. Большею частью гравюры его представляют композиции, состоящие из светотени, штрихов у него почти не бывает, исключая его портреты выдающихся современных людей, где манера его несколько другая. В композициях-гравюрах он берет цвет и тень широкими общими пятнами, не обращая внимания на то, где тень падающая и собственная, не обращая внимания на формы: иногда надо много догадки и остроумия, чтобы понять, что в таком-то черном пятне слито в общее тень руки, драпировка, сюртук, галстук и все лицо. А то часто видишь освещенный локоть руки, по которому догадываешься, что здесь находится рука, но дальше она бесследно пропадает на светлом переднике, и только по кончику одного пальца, который выглядывает по другую сторону передника, догадываешься, что в таком-то направлении и там-то кончается рука.

Уже далеко через край хвачено обобщение, а главное — малохудожественно. И тени нет вкуса и красоты и, конечно, понимания цели и условий хорошей, свободной и неусловной гравюры.

Материалы в гравюре — дерево и резец, которые дают право думать о красоте, заключающейся в линии, способной выражать все на свете — и чувство, и форму, и темперамент художника, и песню — все. Одним словом,

линия есть одухотворенные, реально выраженные внешнее впечатление и внутреннее чувство и может быть невыразимой красоты. Это и есть главная сущность гравюры. Линия и совокупность линий.

У Валлотона, в отдельных его портретах, лица большею частью у всех в свету и нарисованы грубыми, толстыми, обобщенными линиями, образуя небольшие теневые пятна в глазных впадинах, под носом и под подбородком, но это бы все ничего, если бы линии были выразительные, прочувствованные; нельзя отрицать, что они всегда у него на месте, так как лица его характерны и типичны, но он не гравер. Нет! Не гравер. Он точно так же мог бы рисовать пером. Да он и в самом деле пишет картины, которые не уступают его гравюрам и в которых он также остроумный человек, но мало художник.

Видала гравюры Лепера, которого превозносят до небес. Ну что же! Он большой мастер – и только. При известном таланте, с большим терпением и усидчивостью, можно достигнуть таких результатов. Я говорю: непременно при таланте и при большом вкусе, потому что он человек хорошего реального таланта и большой художник, но он не сказал ничего нового в этом искусстве и не вывел его из-под ярма на свободную дорогу. Бесконечное число штрихов и в отдельности – маловыразительно. Такая мертвечина! Иногда эти штрихи так мелки, так тонки и часты, что даже не рябят в глазах, а прямо сливаются в какой-то мазок, и часто кажется, глядя на его гравюру, что это однотонная изящная акварель. Одним словом, шаблонность и рутина.

Если взять художника Ривьера, то он еще дальше отъехал от гравюры. Он – полуживописец, полурисовальщик и долбяшка по дереву. Большею частью он изображает пейзажи с настроением, с маленькими человеческими фигурками: деревенские домики, купы деревьев, лунные ночи, сияющее море и т. д. У него всегда много чувства и продуманности, но он недостаточно хорошо рисует, и линии его некрасивы и маловыразительны.

Особенную прелесть составляет у него подбор красок, которые он с большим вкусом перекрещивает, покрывает одну другой, и получаются удивительно красивые тона. Для этого он гравирует свои композиции на нескольких досках, чтобы потом печатать разными тонами. Для этого ему приходится много долбить, а не гравировать.

И все-таки гравюры нет. Искала, искала и не нашла!..»[179]

Из этой записи видно, как я неосновательно критиковала отличных мастеров. И я убеждена, что незаметно, подсознательным путем они имели на меня влияние. Важно было то, что я их видела. В России в это время ничего не делалось по деревянной оригинальной художественной гравюре. Ее не было.

Я много работала в Национальной библиотеке Парижа. Не только смотрела, а изучала, наслаждалась и радовалась. Наиболее нравились мне гравюры Николо Николини, Уго да Карпи, Занетти своим стилем, обобщенностью и вкусом; все итальянские гравюры XVI–XVII веков.

Несмотря на увлечение итальянскими старинными граверами, я должна признать, что наиболее раннее и глубокое влияние на меня, как на гравера, имел Дюрер. Он был мой первый и настоящий учитель. Еще будучи в школе, а потом в академии, я постоянно рассматривала его увражи. Бывало, в академии не состоится лекция или какое-нибудь очередное занятие, я сейчас же бегу в библиотеку, где приветливый и внимательный Ф.Г. Беренштам[180], наш библиотекарь, представлял мне на рассмотрение гениальные листы Дюрера. Особенно я любила и не уставала смотреть его «Апокалипсис»[181]. Часами сидела перед одним из этих листов и изучала его в малейших подробностях.

Его трактовка, глубоко философская и в то же время детски-наивная и реалистически-повседневная, странно отображала всю глубокую, звездную мистику этого гениального сказания. Я любовалась его линией, звучной,

полнокровной и живой в каждой своей точке. Ее беглостью и гибкостью. Его штриховка никогда не была мертвым, пустым местом – она рисовала форму, давала светотень. Все мудро, интуитивно...

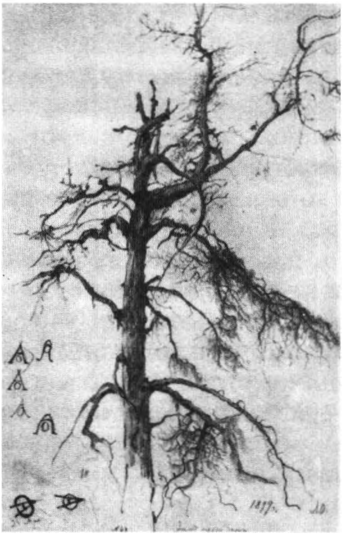
После Дюрера на меня имели большое влияние японцы. Упрощенность, краткость и стремительность художественного восприятия и его воплощения всегда поражали меня в японской гравюре. Я подолгу стояла под сводами Одеона, читая книги и рассматривая гравюры. В то время много встречалось японских листов старых мастеров и старинного печатания. С увлечением изучала их и при моем скромном бюджете не удерживалась, чтобы их не покупать. У меня уже появились между ними особенно любимые мастера, которых я выучилась узнавать по их стилю, манере и росчерку.

Хокусай, Хиросиге, Тоёкуни, Куниёси, Кунисада![182] Все такие замечательные имена!

Мой великий учитель в то время в Париже, Уистлер, всю жизнь был страстно влюблен в японское искусство, и это увлечение очень сильно отразилось на его творчестве. Он первый из художников внес в европейское искусство японскую культуру: тонкость, остроту и необыкновенную изысканность и оригинальность в сочетании красок.

И конечно, свое увлечение он передал и нам, своим ученикам...

Живя и учась в Париже, я мало работала по гравюре. Перед самым возвращением в Россию, уже поздней весной, я получила заказ – вырезать по рисунку Е. Лансере экслибрис для одной маленькой книжки, издаваемой мадам Вебер в честь Пикара. (Тогда долгое время шумел процесс Дрейфуса[183].) Эту работу я решила выполнить по возвращении в Россию. Уехала из Парижа в конце мая и прямо проехала в Калужскую губернию, в имение Унковских «Анненки», где родители мои жили на даче. Там я резала эту гравюру. При печатании обнаружила большой промах. Забыла, что текст надо было резать, перевернув слева направо.



Сухая сосна. 1899

Что делать? Пришлось резать вновь всю гравюру. Запасной доски у меня не было. Решила резать на обратной, нешлифованной стороне, с таким расчетом, чтобы на шлифовке доски все вырезанные линии сохранились. Это мне вполне удалось.

Зима, проведенная в Париже, и последующее за нею лето были решающими в моей жизни художника.

Пребывание за границей, в таком центре интеллектуальной жизни, как Париж, вызвало во мне полный внутренний переворот.

Попав из узких рамок патриархальной семьи с крепкими старинными устоями в бурлящий стремительный поток новых впечатлений, я многие ценности вновь переоценила, а многое и совсем отвергла.

Судебный процесс Дрейфуса мне на многое открыл глаза. С увлечением читала выступления Золя, Жореса и Клемансо[184].

Из мечтательной, самоуглубленной девушки, полной всяких сомнений и колебаний, я превратилась в человека с ясным, установившимся миропониманием. После моего возвращения родители, посмеиваясь, приглядывались ко мне, и мои «выпады» часто вызывали ожесточенные споры. Сестры поддерживали меня.

Приехав из Парижа, я еще не решила, на чем остановиться. Гравюра меня захватила, но и к живописи у меня было большое влечение. Последние годы я больше работала по портретной живописи, но так случилось, что в Париже мне не удалось окончить двух начатых портре-

тов по вине позирующих: одна модель уехала, другой надоело позировать. Мои домашние и родные не любили мне позировать и, не стесняясь, опаздывали на сеансы, откладывали их, а то и совсем прекращали. Меня тяготило такое положение вещей, когда моя работа, ее течение, успех зависели от чужой воли, от другого человека, от его каприза. Отдаешься с увлечением какому-нибудь портрету, и потом, после неоднократных огорчений, приходится от него отказываться. В глазах моих родных и близких я не имела значения и авторитета настоящего художника. Меня все это несколько охлаждало к работе по портрету.

В это лето я работала над пейзажем, все больше рисовала. Меня очень интересовал принцип обобщения и принцип стилизации. Бывало, часами сидела и рисовала дорогу, с деревьями, уходящими вдаль. Вырисовывала мельчайшие подробности стволов, листвы, даже делала контур каждого листа. Потом этот же рисунок я дома обобщала, сохраняя всю типичность деревьев. Я задавалась целью передать самой упрощенной и обобщенной линией характер деревьев, их породу. Дуб, береза, ель, сосна, липа — все должны были иметь свой характерный росчерк. Таких рисунков я делала множество. Они не имели никакого художественного значения, а были только следами исканий и протокольным материалом.

В это лето я переживала, усваивала и претворяла все те впечатления, которые я получила зимой в Париже. К концу лета у меня явилось определенное сознание, что мое место — в гравюре, что там я должна работать, там я скажу новые слова и сделаю новые шаги и сдвину это искусство с мертвой точки.

Выдержка из дневника от 13 июня 1899 года ярко выражает мое тогдашнее настроение:

«...Я нашла себя! Боже, как я рада! Я нашла себя! Как мне стали ясны эти слова, как близки! С каким глубоким пониманием я могу это сказать. И как долго я искала себя. И никто мне не мог помочь в этих исканиях. Я не понимала себя, не знала себя, не знала, чего хочу, чего ищу,

что чувствую, к чему меня склоняет моя натура, мои вкусы, мои наклонности...»

Я чувствовала в себе громадный запас духовных сил. По временам они меня переполняли. Иногда целые ночи напролет я не смыкала глаз от какого-то внутреннего возбуждения. Я так хотела работать, работать, работать. Мне казалось в такие минуты, что я могу двигать горами. Я все думала и думала о гравюре. Я мечтала о том, как я буду в ней работать. Как я дам новый путь этому искусству. Как из ремесленного и подчиненного я сделаю его свободным и самостоятельным. Какое оно было прекрасное в XV, XVI веках, и какое оно потом стало служебное, подсобное, потеряв свою самодовлеющую силу.

Я дошла до того, что, на что бы я ни смотрела, я мысленно резала резцом. Лицо ли, пейзаж, летящую ли птицу — я ко всему примеривала свой граверный резец. И я думала: «Ну да, это легко вырезать реальный предмет, а как же изобразить в гравюре, в линии мои внутренние переживания? Все, что не имеет в мире воплощения, не имеет формы?»

Я давно уже отказалась — еще до поездки в Париж — от искусства, которое подчиняется рассказу, анекдоту, сюжету. Я поняла, что меня удовлетворит только такое искусство, которое берет формы внешнего мира лишь как средство выявить свою индивидуальность и передать зрителю внутреннее переживание художника. Но как это сделать в гравюре? Старой гравюры, многословной, многоштриховой, я не признавала. Она была скучная, служебная и такая униженная.

Гравюра второй половины XIX века!

Она совсем не исполняла задач, предъявляемых ей ее сущностью и характерными свойствами ее техники. Многочисленные штрихи, тонкие и механические, или передавали характер масляной живописи, или карандашный и угольный рисунок, а то рисунок пером. И правда, граверы дошли в намерении передать материал другого искусства до большой виртуозности, но зато совершенно ли-

шили деревянную гравюру самодовлеющего значения, и она влачила какое-то жалкое существование. В своем отрицании штрихов и штрихования я доходила до крайности, но это вытекало из оппозиционного чувства к ремесленной гравюре.

Меня увлекала краткость и сжатость гравюры. Я чувствовала в этом ее особую силу.

Карандашный рисунок, угольный, наконец, офорт я не любила. В них так легко и незаметно можно было впасть в излишние слова. Я никогда не любила лишних слов и жестов. Меня особенно интересовала линия как таковая. Линия, в которую слиты многие линии. Линия как синтез, но полная силы и движения. Линия, проведенная по линейке — я тогда думала, — мертвая линия, но линия, сделанная рукой, должна в каждой своей точке жить и петь и являть собой наиболее лаконичный и выразительный способ воплощения художественного образа. И я задумала линию подчинить гравюре, ее технике и ее материалу. Графики как искусства в России в то время не существовало. Будучи за границей, я както проглядела графиков. Кроме граверов Лепера, Риввера и Валлотона, я никого не припоминала, кто бы остановил мое внимание. Бердслея я узнала позднее, когда он был воспроизведен в журнале «Мир искусства», так же как и Гейне[185], и других художников из «Simplicissimus»'а[186].

Упрощение и стиль — вот о чем я думала больше всего.

На время совсем забыла о живописи. Меня увлекала новизна техники гравюры, новизна способа выражения моего мироощущения. Я не могла дождаться осени и возможности на деле выразить все, что я приобрела, все, что открылось в моей душе художника.

Внешне лето прошло довольно однообразно и скучно.

По вызову отца нам пришлось довольно неожиданно уехать, многие мои работы оставались неоконченными.

Как только я вернулась в Петербург, на меня нахлынули всевозможные заботы, радости и впечатления. Моя гравюра ex-libris для Mme Вебер очень понравилась Бе-

нуа, Дягилеву и всем друзьям как нечто новое и неожиданное.

Вскоре после моего приезда ко мне пришел и познакомился с моими родителями Евгений Евгеньевич Лансере. Он произвел на всех прекрасное впечатление своим умом, скромностью и тактом. Потом навестил нас Сомов; он объявил мне, что «они решили не выпускать меня из лап, пока я не сделаюсь гравером».

«...Сию минуту я еду к Бенуа, куда приглашена редакция журнала «Мир искусства»[187]: Дягилев, Философов[188], Бакст, Нувель, Нурок и другие и я, с целью нас познакомить и сговориться насчет работы. Я чуточку волнуюсь. Итак, Адюня, Ася понемножку пускается в путь. У Матэ и Репина еще не была.

Сегодня вдруг звонок, и приходит Елена Константиновна Маковская. Она с большим любопытством расспрашивала меня и не хотела верить, что я училась у «самого» Уистлера.

...Вчера я вернулась поздно от Бенуа. Там было очень много народу, все одна дружная компания товарищей, человек пятнадцать. Среди них я и Анна Карловна, были две дамы. Между нами были художники, литераторы, один композитор и один философ-эстет. Многие между собой дружны еще со времени гимназии и университета. Меня они поразили своей энергией, жизненностью и солидарностью. Но гвоздем их собрания был Серов, которого я так хотела видеть. Он очень прост и мил. Да все они так просто себя держат, и все почти на «ты».

Дягилев мне не понравился, хотя лицо его умно и очень характерно. Но от всей его особы веет самоуверенностью и самонадеянностью безграничной.

Как только нас познакомили, он тотчас стал говорить со мной о моих гравюрах и о своем желании, чтобы я работала в журнале «Мир искусства». Он это сделал в таком тоне и с таким видом, что сразу вызвал во мне оппозицию, я ответила ему сухо и резко, и мы разошлись в разные стороны. Александр Николаевич и Дмит-

рий Владимирович Философов старались смягчить нашу взаимную шероховатость*.

В этот вечер долго обсуждали вопрос о рисунке обложки для нового журнала «Пантеон», в редакторы которого приглашен был Дягилев. Рисунок был довольно большого размера и изображал четырех скачущих лошадей с Аполлоном в триумфальной колеснице. Внизу — барельеф из театральных масок. Рисунок будет делать Лансере, а гравировать поручено мне[189], но я взяла эту работу с условием, что мне будет дана полная свобода гравировать как я хочу. Вот до чего доходит мое нахальство!

Что-то скажет Репин, когда узнает о моем участии в журнале «Мир искусства»? Наверное, предаст меня анафеме...»[190]

Приняв такой ответственный заказ, я отправилась к Василию Васильевичу, захватив с собой рисунок обложки. Придя к нему в академию, где он жил, я застала у него большое общество. В его маленькой гостиной, которая помещалась рядом с его личной мастерской, находилась его жена Ида Романовна, дочка Мария Васильевна, две какие-то дамы с мужьями и несколько учеников Василия Васильевича. Мы, его ученики, скоро перешли с ним в его мастерскую, куда неожиданно пришел и Илья Ефимович. Поздоровавшись со мной, он спросил, давно ли я вернулась. Я ответила, что давно. С этого момента между мной и Репиным начинаются фатальные недоразумения. Мне надо было ответить, что давно «из-за границы, но только несколько дней, как вернулась в город». Он мне ничего на это не ответил. Увидев в моих руках рисунок обложки, он взял его и спросил, что это такое. Когда же я ему сказала, что обложка сделана Лансере и я ее буду гравировать для журнала, который будет издавать Дягилев, он бросил рисунок на стол со словами: «Очень, очень плохо нарисовано».

---

* Впоследствии, при столкновениях, которые не раз возникали между мной и Дягилевым, они брали на себя труд как-нибудь уладить и уговорить враждующие стороны. *(Примеч. авт.)*

После непродолжительного общего разговора, во время которого никто не садился, Репин стал со всеми по очереди прощаться. Я с удивлением заметила, что меня он пропустил. Особенного значения этому я не придала, приписав это рассеянности художника.

Через день или два я поехала к Репину. Забрала с собой все этюды из мастерской Уистлера и другие мои работы. Отправилась прямо к нему на квартиру. Звоню. Мне открывает дверь его лакей. На вопрос, дома ли Илья Ефимович, он, спросив мою фамилию, отправляется в комнаты и приносит ответ: «Дома нет».

Через несколько дней подошел назначенный в неделю день, когда Репин принимал своих учеников. Я снова поехала к нему. На мой звонок служитель, спросив мою фамилию, объявил: «Вас не приказано принимать» — и захлопнул дверь.

Я, совершенно растерянная, осталась стоять на лестнице. Это была маленькая каменная служебная лестница. Она спускалась в холодный коридор, в первый этаж, рядом с воротами, выходящими на 4-ю линию.

Я села на пыльный подоконник с большим свертком моих работ на коленях и стала думать, что мне делать. Мне одно было ясно: делать дальше попытки увидеть и говорить с Ильей Ефимовичем я не смогу себя заставить. По ходу занятий я должна была обязательно этой осенью выйти на конкурс и через год окончить. Все научные предметы давно уже были пройдены и экзамены сданы. Все в порядке. Против желания своего профессора выйти на конкурс я не могла. Перейти к другому профессору я тоже не могла. Во-первых, ни один меня бы не взял против желания Репина, а во-вторых, я и не представляла себе, к кому бы я могла пойти. К Владимиру Маковскому? Киселеву?[191] Мне ни к кому не хотелось. Да и ценила я больше всех Илью Ефимовича. Я все думала и думала... Что делать? Уйти совсем из академии мне было обидно и жаль не закончить моего художественного образования. Конечно, это было бы только формально, потому что и после окончания ака-

демии я рассчитывала учиться. Но все-таки зачем оставлять незаконченным то, что так уже подвинуто. И за что все это? Поведение Репина для меня было совершенно непонятно и неожиданно. Я никак не предполагала, что из-за того, что я сошлась с группой «Мир искусства», заслужила такой внезапный остракизм. Мысль эта оскорбляла меня.

Потом я узнала, что, когда я была в Париже, между Дягилевым и всей редакцией, с одной стороны, и Репиным – с другой возникла очень резкая полемика[192]. Они стали злейшими врагами. Но в то время я ничего не могла понять.

Я все не двигалась с места и продолжала сидеть на окне. Я не знала, что мне делать. Взглянула на часы и с удивлением увидела, что больше двух часов сижу на лестнице. Я с напряжением и сосредоточенно думала, как быть. Инстинктивно чувствовала, что настала решительная минута в моей жизни и все зависит от того, как я сейчас поступлю. Когда я ехала в Петербург, хотя я и предполагала усиленно работать по гравюре, но бросать живопись, Репина, его мастерскую – у меня и в мыслях не было. Я твердо рассчитывала выходить на конкурс от Репина, и его поступок совершенно перевернул мои намерения. Я боялась сделать необдуманный шаг. Я знала свой характер, что если я раз что-нибудь решу, то уже мне трудно будет перерешить. Еще долго так сидела, все колеблясь. Я очень любила и живопись, и Репина, и его мастерскую с моими товарищами.

Наконец, я решительно встала и, спустившись, прямо прошла в мастерскую Матэ. Там я спросила Василия Васильевича:

– Можете ли вы меня через год выпустить на конкурс и позволите ли мне работать, как я хочу и что я хочу?

«От вашего ответа, – подумала я, – зависит, как я сейчас поступлю».

Он мне ответил:

– Все будет, как вы хотите. Приготовить вас к конкурсу я вполне успею.

Я тогда рассказала все, что со мной случилось. И с этой минуты я стала его ученицей.

Двенадцать лет Репин не говорил со мной, и при встречах мы даже не здоровались.

За это время я вышла замуж. Каждый год выступала на выставках «Мира искусства». И только в 1912 году я опять близко столкнулась с Репиным. Это случилось на Всероссийском съезде художников[193]. Заседания и доклады происходили в конференц-зале (первый круглый зал). Я усердно посещала их. Встречалась со многими из моих товарищей по академии. Ох, как мало из них за двенадцать лет сделались художниками! Большинство стали преподавателями, а кто и совсем отошел от искусства.

Очень часто выступал Илья Ефимович Репин, я всегда с удовольствием слушала его красивый, полнозвучный голос; если не смотреть на него, то можно было думать, что говорит человек крупный, широкоплечий, с большой грудной клеткой, а не такой маленький, щупленький, каким был Илья Ефимович.

И вот однажды, на одном из докладов (названия доклада я не помню) Репин стал говорить о влиянии женщин – учениц Академии художеств на учащихся. Он очень приветствовал присутствие женщин в академии и стал передавать те наблюдения, которые ему пришлось сделать за время своего пребывания профессором в академии. Между прочим, он стал перечислять своих учениц и между ними назвал и меня. При этом он дал мою характеристику в таких лестных выражениях, что я была от неожиданности совсем поражена. Он употреблял такие выражения: «...она имела громадное влияние на всю мою мастерскую...» или «...она вела за собой всю мою мастерскую...».

Я сидела совершенно сконфуженная и не знала, куда мне деваться. Мой муж неловко улыбался, а мои друзья, мирискусники Дягилев, Бенуа, Лансере, Бакст и другие, сидевшие в разных местах, оборачивались посмотреть на меня (мы с мужем опоздали и сидели сзади) и, тихонько смеясь, мне аплодировали.

После доклада я подошла к Репину и поблагодарила его за его хорошее мнение обо мне и за его похвалы моему таланту. Он мне тоже ответил что-то ласковое и приветливое, мы пожали друг другу руки, но я почувствовала, что между нами все кончено, никогда не будет возврата к прежнему, что между нами непроходимая стена.

Итак, я ушла из репинской мастерской. Я не помню, рассказала ли я своим прежним товарищам по мастерской о том, что произошло между мной и Репиным. Я только помню, как многие из них жалели о моем уходе и многие меня бранили и удивлялись, как можно было живопись променять на гравюру. Они мне говорили, что я занялась дамским рукоделием, сравнивали гравюру с вышиванием по канве. Я не пыталась их убедить, что гравюра такое же большое искусство, как живопись, что нельзя из-за того, что гравюрные произведения небольшого размера, считать гравюру как искусство менее значительным, чем живопись. Они были невежественны и гравюры не знали.

Как далеко я духовно отошла от своих товарищей и от характера работ в академии благодаря учению у Уистлера, видно из моего письма к Аде Труневой[194].

«Была у меня Лебедева, летом она довольна. Теперь, как всегда осенью, озабочена своим насущным хлебом. Приносила она мне свои две лучшие работы — два портрета, и ты знаешь, Адюня, меня прямо-таки отшатнуло, я с ужасом думала, что когда-то и я писала так и находила, что великолепно. Но ты не думай, что работы уж очень плохи: по академическим понятиям они даже недурны. Но до такой степени некультурны и грубы, что у меня просто волосы дыбом стали. Зато и ей, видимо, твой портрет совсем не понравился, даже больше. Она ничего не сказала, а только похвалила голубую тряпочку. Теперь я нарочно хочу его выставить на ученической выставке»[195].

С первого же дня у Матэ я стала усиленно работать. Утром гравировать, печатать. Вечером стояла модель, и я рисовала.

Василий Васильевич был удивительный человек. Увлекающийся, живой, отзывчивый и очень молодой душой. Он и по наружности был очень моложав: высокий, стройный, с быстрым жестом. Очень искренний и смелый: никогда не боялся в совете академии выступить против общего мнения. Он с самозабвением защищал то, что ему казалось правильным, настоящим, художественным. Делал он это с большим пылом и энергией. В его выступлениях никогда не было раздражения, недоброжелательства и колкости по отношению к своим противникам. Он был мягок и очень, очень добр. Его оппоненты всегда были обезоружены этими качествами и часто относились к нему как к enfant terrible*. Он был наиболее молодым из профессоров. Многие из учащихся, не будучи его учениками, прибегали к нему за помощью в своих затруднениях. Он никогда им не отказывал и боролся за их интересы.

Но самое главное – он обладал большим художественным чутьем и внутренней интуицией. Он безошибочно чувствовал, где настоящая художественная правда, и шел за ней не оглядываясь. Узости в нем не было никакой, во всех отраслях искусства он мог отметить то настоящее, бессмертное, что так необходимо душе человека и приносит ему такую большую радость[196].

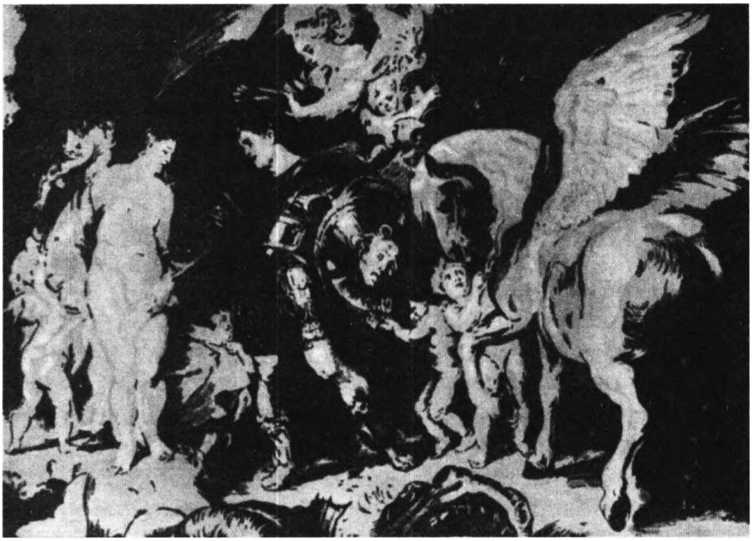
Помню, как я один раз застала его рассматривающим свое маленькое собрание акварелей, миниатюр, гравюр и рисунков старых мастеров. В руках он держал персидскую миниатюру. И как же он любовался ею! Он стал мне объяснять ее достоинства, красоту техники, подробности. Достал лупу, чтобы я могла детально ее рассмотреть.

Какая радость, какой подъем в нем чувствовались! Как он умел наслаждаться! Это был настоящий художник.

Он заражал своим энтузиазмом. По вечерам, когда мы рисовали модель, он, сам увлеченный, с жаром начинал работать и подымал настроение всех.

---

* Ужасный ребенок (*фр.*).



Персей и Андромеда. 1899

Он был почти единственный из профессоров академии, который понял движение молодой группы «Мир искусства». Он сочувствовал ей и верил в ее значение и жизнеспособность. Более того, он, как человек увлекающийся, много раз мне говорил: «Я чувствую, я верю, настало время расцвета искусства». И он перечислял по пальцам имена молодых художников, в успех которых он так верил. У него не было чувства ревности и соревнования. Зависть была ему не знакома.

Однажды, спустя почти год, в 1900 году, когда у меня была уже сделана гравюра «Персей и Андромеда» и я за нее получила премию[197], он обратился ко мне с такими словами:

– Анна Петровна, вот вы сделали гравюру «Персей и Андромеда». Если вы ее сейчас пошлете на Всемирную выставку в Париж, вы, несомненно, получите Grand Prix. Я до сих пор его не имею и не получу его при сравнении с вами. Я вас очень прошу, не посылай-

те гравюру на выставку и вообще не участвуйте в ней. У вас вся жизнь впереди, и вы много получите наград в своей жизни...

Он так просто, с такой наивной уверенностью в мое доброе желание исполнить его просьбу обратился ко мне: как старший брат-художник к своему младшему, начинающему брату. И здесь не было ни крупинки зависти или ревности, а просто хорошее честолюбие и справедливая оценка своих художественных заслуг. Мне и в голову не пришло не исполнить его просьбы.

С учениками он держал себя очень просто, по-товарищески, и с ним я не чувствовала никакого стеснения.

Конечно, если бы он не был так настойчив и не заставил бы меня заняться гравюрой, я бы никогда не сделалась гравером. Просто не хватило бы настойчивости и уверенности.

Я этим обязана ему.

В ту зиму у него также работали по вечерам Серов, Бакст, Сомов и Лансере. Как мы много и дружно работали. После окончания сеансов переходили в квартиру Матэ. Нас угощала чаем Ида Романовна, и мы беседовали. Серов был с ним дружен и близок. Они были на «ты», и, когда Серову надо было по делам приезжать в Петербург, он всегда останавливался у Матэ и живал у него по неделям. (Потом, когда у него завязались близкие связи и дела с «Миром искусства», он останавливался у Дягилева. Живя на Литейном[198], я с ним не раз возвращалась вместе из театра или от Бенуа.)

В декабре 1899 года была устроена Дягилевым выставка «Мира искусства»[199]. Интерес общества того времени к искусству очень вырос.

«...Дней совсем не вижу. Каждый день что-нибудь новое. Постоянно волнуешься, кипятишься, споришь. Никогда в Петербурге так много не говорили об искусстве в обществе, как теперь. И все это поднимает этот мальчишеский журнал «Мир искусства» и вся эта дружная компания, в которой я теперь постоянно нахожусь. Еще больше разговоров и прений поднял

Малявин своими работами, с которыми он вышел на конкурс.

Ни к журналу с его молодой группой художников, ни к Малявину ни один человек не может отнестись равнодушно и спокойно; и насколько одни приходят в безумный восторг, настолько другие не могут говорить без пены у рта от негодования. Но все сходятся на том, что у Малявина огромный талант и что много хорошего и дельного проповедует моя компания. Главная буря поднялась из-за того, что совет профессоров возмутился его картиной и не только не послал его за границу, но даже не хотел дать ему звания, которое дают самым последним бездарностям. Это, конечно, возмутительно со стороны профессоров. И здесь-то и поднялся Дягилев и tutti quanti* и собираются обрушиться статьей на профессоров, в то же время выбранив Малявина. Малявин же ходит и посмеивается – ему нравится, что он поднял такую катавасию...

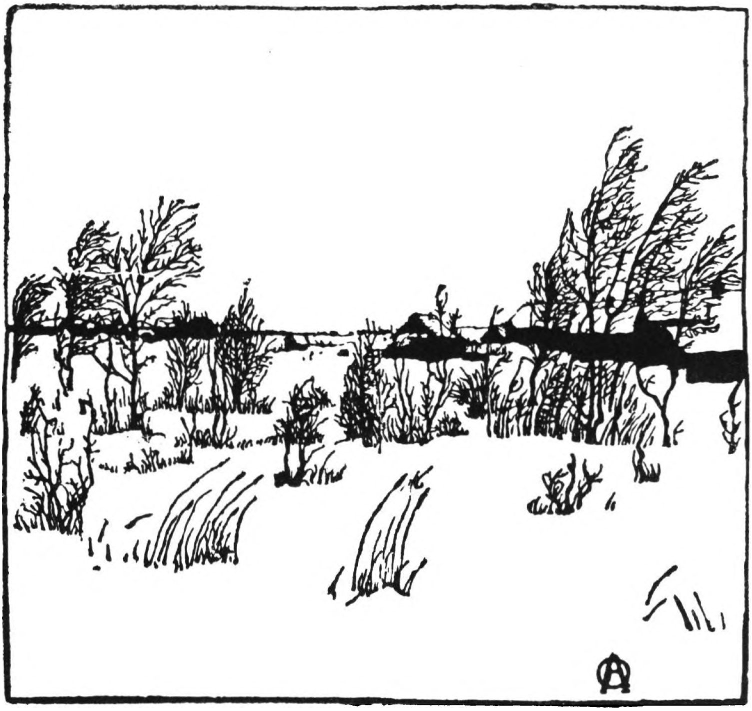
Последнее время я все вожусь над моей обложкой, с которой у меня была масса хлопот; теперь я ее кончаю, и гора у меня свалится с плеч.

В академию я совсем не хожу, чувствую, что мне там делать нечего, и все мои бывшие товарищи страшно восстали на меня за все, что я теперь говорю и критикую. Я нахожу их отсталыми, рутинерами, а им кажется, что я хожу на голове.

Малявин мне совсем не нравится со своим безумным размахом, со смелостью, доходящей до наглости, а там... идет всеобщее поклонение его произведениям...»[200]

«...Я страшно занята этой проклятой гравюрой. В пятницу официально вышла из репинской мастерской и вышла на конкурс по гравюре. Оказывается, в совете Репин заявил, что он меня не допустит до конкурса, что он меня знать не хочет. Он бесится, что я участвую в «Мире искусства». Он их злейший враг и потому отказался от меня. Я же, ничего не зная, приготовила свое

* Все остальные (*ит.*).



Зимка. 1900

прошение о переводе к Матэ, так что наши желания совпали. Ну и бог с ним. Он мне хотел мелко отомстить, но это ему не удалось»[201].

«Ты, должно быть, знаешь, душа моя, что теперь открыта выставка, устроенная Дягилевым и всей нашей компанией. В ней участвуют: Серов, Левитан, Нестеров, Сомов, Лансере, Бенуа, Врубель, Малявин, Бакст, Коровин[202] и многие другие, и, между прочим, твоя покорная слуга.

Самый большой успех имеет Сомов — у него очень хорошие вещи, он очень индивидуален, и почти все продано. Я выставила четыре гравюры: «Зимку», «Фин-

ский пейзаж», «Ex-libris» и «Русалку». Все они куплены принцессой Ольденбургской[203]. Много я получила похвал, брани и недоумевающих пожиманий плечами (со стороны академистов). Серов ко мне очень внимателен, хвалит мой талант и т. д.

У Лансере великий князь купил этюд.

В прошлое воскресенье все художники нагрянули к нам к чаю, во главе с Серовым, Бакст, Александр Николаевич Бенуа с женой, Сомов, Лансере, Нувель. Познакомились с папой и мамой. Папа очень тронут моим успехом, волнуется за мою теперешнюю гравюру.

В декабре я по совету Василия Васильевича решила участвовать на Всероссийском конкурсе гравюры, объявленном Обществом поощрения художеств[204]. Мы оба остановились на картине Рубенса «Персей и Андромеда». Я в первый раз решила применить в ней принцип camaïeu так, как я его восприняла, изучая итальянские гравюры XVI века. Заказала большие доски у Уро и принялась с увлечением резать[205]. Она должна быть готова к 15 февраля. Я замечаю со страхом, что она мне уже отчаянно надоела, а впереди еще целая доска»[206].

На собрании у нас я показала моим друзьям первые оттиски новой гравюры «Персей и Андромеда». Они были напечатаны на обыкновенной писчей бумаге и случайными тонами и все-таки произвели большое впечатление, и меня очень и очень хвалили. А мне после этого так захотелось еще лучше и больше работать!

Печатая оттиски для этого конкурса и не обладая еще техникой цветного печатания, я, помню, очень возилась с окраской бумаги. Мочила ее в чае, в кофе, потом полоскала в ванне, потом сушила под прессом. Вообще трепала ее без конца. Хорошо, что бумага была отличная, японская, которую я привезла из Парижа. Она все претерпела.

Гравюру я отослала вовремя.

Вот что я пишу об этом Клавдии Петровне:

«...Я уже третью неделю ровнехонько ничего не делаю, гравюру свою я успела окончить далеко до срока и

получила на конкурсе вторую премию, иначе сказать, сто рублей, да и вообще за этот месяц я заработала около двухсот рублей, все своей гравюрой. Представь себе, Адюня, меня хвалят такие люди, как Серов, Эдельфельд! Мои гравюры покупают коллекционеры, обо мне известный кружок говорит, но меня совсем не радует все это. Я просто себе удивляюсь, до чего я равнодушна.

В будущем номере «Мира искусства», кажется, будет помещен набросок Серова с меня (литография), а в пятом номере — мои две гравюры[207], которые я сейчас отправляю в типографию. Еще неизвестно, как они выйдут»[208].

Члены жюри конкурса при получении моей гравюры «Персей и Андромеда» приняли ее за акварель и вернули ее моему посланному. Она была под девизом «Старый друг лучше новых двух». Получив ее обратно, я не была удивлена, так как ожидала чего-нибудь в этом роде. В то время, как я уже писала, цветной гравюры в России не было, и знатоки гравюры ее не знали. Я ее тотчас вернула обратно с письмом немного насмешливым, в котором я описала мой способ гравирования и подписала его тем же девизом. После этого она была взята на конкурс...

С этого конкурса у меня началась многолетняя дружба с Евграфом Евграфовичем Рейтерном[209], собирателем русской деревянной гравюры. Вначале у нас не обошлось без трений. Я была самонадеянна и самолюбива. Он захотел приобрести у меня оттиск, который был на конкурсе, и спросил меня о цене. Но услышав, что я хочу за него тридцать рублей, нашел, что это дорого.

— В таком случае не покупайте.

— Ого, вот вы какая! Молодая да ранняя! — рассмеялся Рейтерн и все-таки купил этот оттиск.

Мы заключили с ним устный договор: все, что я буду делать, я должна буду присылать ему для приобретения. Таким образом он собрал все мои гравюры, кроме одной. О каждой он писал мне свой отзыв (характеристику). К сожалению, только часть его писем сохранилась у меня. Мы стали большими друзьями.

Года за два до его смерти, когда он жил еще на своей старой квартире на Галерной, я и мой муж посетили его. Это были годы голода и Гражданской войны. Он был нам очень рад и все спрашивал, счастлива ли я.

И потом, услышав мой ответ, он нежно обнял моего мужа, говоря, что очень-очень его любит. Он был когда-то против моего брака, из боязни, что я отойду от искусства. Встречаясь с моим отцом на заседаниях в сенате, он не раз высказывал ему свои опасения. При этом свидании он вспомнил мой давнишний конкурс в Поощрении и, как всегда, возмущался, что мне дали тогда вторую, а не первую премию. Он показал нам папку моих гравюр, где рядом с «Персеем и Андромедой» лежала гравюра Глухова[210] «Сатурн, пожирающий своих детей» — гравюра, которой была присуждена первая премия. От него я узнала, что на конкурсе очень против моей гравюры были Павел Брюллов и Василий Васильевич Верещагин...[211]

Год 1899/1900 был годом крайне напряженной работы. Я работала с утра до вечера с необыкновенной энергией. С первой заказной гравюрой для журнала «Пантеон» меня постигла неудача. Об этом я пишу Аде:

«...Просто ты не можешь себе представить, как дни у меня заняты!

Живописью я последнее время почти не занимаюсь. Гравюра «petit art» у меня все время берет и столько приносит треволнений, что я за последнее время совсем извелась. Одна тень от меня.

Помнишь, я тебе писала про обложку, которую я делала для журнала «Пантеон». Я проработала над ней два месяца, и когда она была почти совсем готова, пришли мне сказать, что она не нужна, так как композиция всей обложки им не нравится. (А ведь композицию они делали, а я только гравировала по их рисунку.) Я очень огорчилась и рассердилась, так что даже расхворалась. Все мое раздражение излилось на Лансере и Сомова, которые были ни при чем, и между нами произошло крупное объяснение. Дягилев избегал меня и даже не

подумал извиниться. Я отказалась участвовать на выставке и в журнале и отказалась от всего их кружка.

Это было мне очень тяжело. Я во что бы то ни стало хотела заставить Дягилева извиниться и предложить мне деньги за исполненную мной работу. И он, наконец, пришел, все сделал, как я хотела; от денег, конечно, я отказалась, но мое самолюбие было хоть немного удовлетворено. Прости, что ввожу тебя в такие мелочи, но ведь это жизнь»[212].

Итак, эта зима имела в моей жизни громадное значение. Целый круг новых товарищей и развитее и образованнее меня. Среди них я находила ответы на многие вопросы, мучившие меня. Я встречала у них поддержку в моем намерении создать новую гравюру. Я получила от них какое-то «утверждение» себя. Я начала находить свое маленькое самостоятельное место в искусстве, где могла свободно делать что хочу и проявлять без всякого давления свое собственное мироощущение.

Среди зимы на две недели мы всей семьей уехали к дяде Володе в Сяськие Рядки.

Был сильный мороз. Не приходилось много гулять. Я, сидя на подоконнике, резала вид из окна: кустики и домики. Так родилась гравюра «Зимка».

До лета я продолжала усердно работать у Матэ. Сделала ряд натурщиц. Одну штриховой манерой (стоящую). Помню, зачернив доску и не сделав рисунка, я прямо резала с натуры.

Сделала несколько натурщиц в красках по принципу camaïeu на трех, четырех досках.

Как-то в редакции Дягилева мне попался красочный офорт Якунчиковой – пейзаж. Я им очень любовалась и под его впечатлением сделала гравюры «Дорожки» и «Долинка».

По вечерам по-прежнему в мастерской у Матэ мы рисовали живую модель. Серов, Бакст, Лансере, Сомов и я...

Подходило лето. Часть его я провела в области Войска Донского и в Финляндии. В конце его, вместе с Ан-



Луна. 1900

ной Карловной, ездила в Париж на Всемирную выставку. (Об этом я пишу особую главу.)

Осенью, когда я вернулась в Россию, меня навестил Василий Васильевич Матэ. Он пришел посмотреть, что я успела сделать за лето и как готовлюсь к конкурсу. Он остался очень доволен гравюрой «Луна», находя, что в ней отразилась моя любовь к японцам. Еще ему понравилась гравюра «Финляндия с голубым небом» и «Сидящая фигура». Он стал мечтать о том, чтобы я взялась резать в два-три тона рисунки Александра Иванова из священной истории[213], чтобы издать Евангелие с этими гравюрами. Он даже предпринял шаги для осуществления этого — побывал у Саблера[214], товарища обер-прокурора синода. (В то время все религиозные издания сосредоточены были главным образом в синодальных типографиях.) Особого поощрения он у Саблера не на-



Финские озера. 1900

шел, пришлось отложить это намерение до более благоприятного времени.

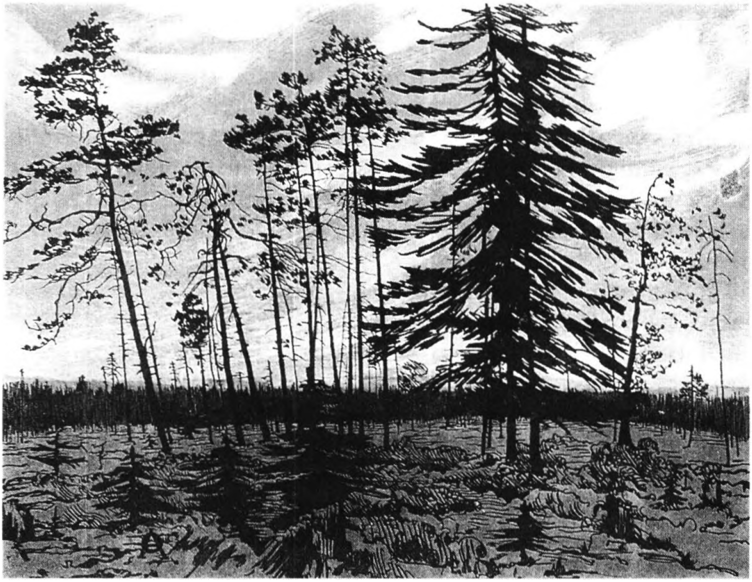
В начале ноября состоялся конкурс. Мною были выставлены следующие гравюры:

1) «Персей и Андромеда». 2) «Зимка». 3) «Дорожки». 4) «Долинка». 5–8) «Натурщицы». 9) «Сидящая фигура». 10) «Экслибрис». 11) «Финляндия с голубым небом». 12) «Луна». 13) «Русалка». 14) «Финские озера».

Этот конкурс принес Василию Васильевичу Матэ и мне много огорчений. Мои гравюры были приняты профессорами или с полным равнодушием, или с нескрываемой враждебностью[215].

На следующий день после заседания совета Василий Васильевич мне подробно все рассказал. Рассказывал с большим волнением, обидой, со слезами на глазах. Вот что я узнала. Мне совсем не хотели дать звания, и я прошла только тринадцатью голосами против двенадцати.

Куинджи прямо объявил, что он ничего в этом не понимает и воздерживается, Беклемишев — тоже, В. Маков-



Финляндия с голубым небом. 1900

ский объявил, что мои гравюры дрянь и чепуха, а Илья Ефимович Репин, когда Василий Васильевич горячо меня защищал, крикнул через стол:

– Довольно, довольно, вы влюблены в Остроумову, оттого и защищаете ее!

– Подумайте, Анна Петровна, чем заткнул мне рот! – говорил огорченный мой добрый учитель. – Еле дали вам звание, а вы заслуживаете быть посланной за границу! – повторял Василий Васильевич.

Мне приходилось его успокаивать.

В день открытия конкурсной выставки я мрачно ходила по залам; замечала, как мои прежние товарищи по мастерской Репина избегали меня.

Двое или трое из товарищей, которые были со мной прежде поближе, подошли, и один из них, указывая на мои вещи, сказал:

– И это все? Не стоило живопись менять на это!

Но были исключения. Помню, как я была удивлена, когда подошел ко мне какой-то незнакомый посетитель в свитской военной форме и стал хвалить мои гравюры.

Сказал, что непременно напишет статью в газете о моих гравюрах (он, кажется, писал под псевдонимом Кончак[216]) и что, если я хочу, выхлопочет мне через государыню Марию Федоровну заграничную командировку от Поощрения художеств.

Я благодарила, но решительно отказалась, говоря, что взяла бы командировку только от академии.

Я была огорчена, но складывать оружия не хотела. Шла на борьбу и была убеждена, что добьюсь признания.

Передо мной стояли очень серьезные вопросы, требовавшие разрешения. Стояла задача – провести это прекрасное искусство в жизнь, ознакомить широкие массы с ним, сделать его доступным людям.

Рядом со мной стоял Василий Васильевич Матэ и группа моих близких друзей – мирискусников, они мне давали крепость и опору.

Описание дальнейшей моей работы и нашей борьбы в создании графического искусства составит содержание следующей главы.

Ленинград. 1930–1933 гг.

Том II

I

1900 ГОД

Хочу несколько вернуться и вспомнить, как я провела пестро и беспокойно лето перед выходом на конкурс. Сначала я решила ехать с моим товарищем по академии Александрой Семеновной Лебедевой на Украину, в гоголевскую Диканьку. На Украину, где от житья в 1896 году у меня остались такие блаженные воспоминания.

Но вдруг наш план изменился. Одна знакомая дама, Е.П.Е.[1], уговорила меня и мою младшую сестру провести лето в ее имении, в области Войска Донского. Я просила разрешения привезти с нами Александру Семеновну.

«...Сегодня месяц, как мы уехали из дома. Мне грустно, что еще 4 месяца осталось до нашего свидания. Здесь Лиле[2] и мне живется хорошо. Хозяйка имения — добрая женщина, ласковая — полюбила нас. Потом ее две дочери — молоденькие девушки — и старушка француженка, вот и все. Лиля, Лебедева и я помещаемся наверху; у нас — громадная комната с большим балконом. Мы совершенно свободны, ничем не стеснены и работаем вовсю.

Горы, скалы, луга, степи, хутора, горные речки — все это открывается, как панорама, если подняться на соседний холм.

Здесь тянется Донецкий хребет, откуда добывается каменный уголь. Были в шахтах, рудниках. Как там тяжко и страшно работать! А наверху — поразительная красота. Яркое небо, чудный климат! Мы живем в лесу, у подошвы горы, и буйная растительность заполняет все. Около самого двора начинается деревня. Одним словом, все, чего душа просит. На нашем дворе стоит маленькая церковь. Много работаю — ведь конкурс у меня на носу, и я очень волнуюсь...»[3]

Делала много раз рисунок верб над прудом и наблюдала по вечерам сквозь их ветки восход луны. Вот откуда явилась на свет моя гравюра «Луна».

По рисунку, набросанному с Александры Семеновны, вырезала гравюру «Сидящая фигура». Старалась передать тишину и грусть летнего вечера в упрощенных линиях, формах и потушенных тонах. Помню, как долго и упорно, ежедневно по нескольку часов писала маслом этюды деревьев над ручьем, степи с перелесками, горы и долины. В остальное время рисовала и рисовала без конца. Рисунки были нехороши, сухи и робки. Но я в них старалась искренне и правдиво передавать окружающую природу[4].

Вскоре пришел конец такому блаженному состоянию: в работе все забывать и не видеть окружающей жизни. Мы все трое стали замечать много тяжелого и нехорошего кругом. Хозяйка дома была богата: владела несколькими тысячами десятин чернозема, лежащего на толстом пласту каменного угля. Из каменноугольных шахт добывала уголь, с плодородной земли делала огромные сборы зерна. Была жадна, скупа и с невероятной жестокостью теснила крестьян. Мы взяли для услуг из деревни молодую девушку. Она, постепенно осмелев, рассказала нам о тех страданиях, которые терпел от Е.П.Е. народ. Свела нас в деревню к своей матери, и там деревенские женщины познакомили нас с теми тяжелыми условиями, в которых

они жили по соседству с Е.П.Е. День и ночь два черкеса объезжали ее землю, ловили девушек и баб, собиравших грибы, ягоды, избивали их нагайками, а о том, чтоб набрать хвороста или сухих веток, нельзя было и думать. Е.П.Е. душила крестьян штрафами за всякий пустяк, судилась с ними и всегда оказывалась правой. Народ стонал вокруг нее. Молодежь посмелее угрожала ей мщением. Иллюзия прекрасной деревенской идиллии у нас пропала. Рабочее равновесие было нарушено... Мы начали выражать Е.П. протест и наше критическое отношение к ее распоряжениям. Она делала вид, что не слышит. Пытались говорить с ее дочерьми. Старшая оказалась легкомысленной девушкой; младшая — четырнадцатилетняя — была умнее и серьезнее, но боялась противоречить суровой матери. Наши отношения с Е.П. испортились, мы решили уехать и ждали только удобного предлога.

Однажды вечером (там темнота спускалась сразу, без сумерек) на контору имения, которая находилась на нашем дворе и где жили управляющий шахтами и другие служащие, было совершено вооруженное нападение. Поднялась стрельба с обеих сторон. В конце концов нападавшие отступили. Кто они были — осталось невыясненным. Вскоре устроена была попытка напасть на наш дом. Мы воспользовались этим случаем как предлогом и, не дожив лета, уехали домой, порвав навсегда наши отношения с этой семьей.

Из Петербурга, не утерпев, я написала Е.П. письмо. В нем я откровенно говорила ей о той жуткой жизни, которая создалась вокруг нее из-за ее несправедливого и жестокого отношения к крестьянам. Она мне ответила вежливым письмом, которое главным образом состояло из комплиментов моему трудолюбию и настойчивости в работе. И только короткой припиской сообщала, что Варенька (девушка, которая нам прислуживала) и ее мать отданы под суд и присуждены к наказанию. Так она нам отомстила. По-видимому, режим свой она не изменила и в последующие годы; в 1905 году она погибла.

Оканчивать лето я поехала к моей старшей сестре в Финляндию[5], в то время как мои родители и сестры уехали за границу.

«...А я осталась бобылем, и во всем виноват этот противный конкурс, который, может быть, у меня и не выгорит, так как лето неудачно, и я ничего не сделала, да и здесь такой холод, что нет никакой охоты работать.

...Какой ответ я дам Матэ о проведенном лете? Он за меня волнуется и еще не знает, что все так плохо обстоит. Здесь я целый день читаю...»[6]

Читала я в то время книги, главным образом философского и антирелигиозного характера, которые еще более укрепляли меня в потере веры, вызванной чтением Вольтера, Ренана и других писателей в бытность мою в Париже.

И, несмотря на холод, все-таки работала. Помню, как ходила на соседнее болото. Мне хотелось передать печаль и убогость этого места с хилыми, корявыми деревцами. Там, сидя на пеньке, положив на колени пальмовую доску, предварительно зачернив ее, я, глядя на натуру, не наметив рисунка, вырезала ее. Потом на обратной гладкой стороне доски определила карандашом линию горизонта и с верхнего края до горизонта накатывала голубую краску и пальцем, завернутым в тряпочку, вытирала местами эту краску, подражая форме облаков. Затем от горизонта и до нижнего края накатывала краску, напоминавшую болотистую почву и зелень на ней. Когда отпечатала ручным способом, который употребляла всю жизнь, потирая гладилкой по обратной стороне бумаги, положенной на доску с накатанной краской, — родилась гравюра «Финляндия с голубым небом». Причем на этой гравюре на каждом новом оттиске получалось другое небо, так как я нарочно варьировала его, вытирая тряпочкой по-новому. Конечно, такая гравюра не могла идти под типографский механический станок, так как была сочетанием деревянной гравюры с цветной монотипией. Но я с самого начала решила, что главное условие для моих гравюр — это возможность быть напечатанными типографским стан-

ком. Поэтому этот способ я в других гравюрах уже не повторяла.

Еще ходила за несколько верст на так называемую гору «Синай», откуда были одновременно видны три озера. Вид дикий, широкий и очень красивый. Он был воплощен в моей гравюре «Три озера». В обеих этих гравюрах, хотя сделанных с натуры — а первая и резана с натуры, — я проводила принципы стилизации и упрощения, бессознательно избегая фотографичности.

Сентябрь и половину октября я усиленно готовилась к конкурсу. Вырезала гравюры: «Три озера», «Луну», «Коровки». И вдруг собралась и уехала с Анной Карловной Бенуа, по энергичному настоянию Александра Николаевича, в Париж на Всемирную выставку[7].

Две недели, которые мы там провели, промчались для меня сильнейшим вихрем впечатлений. Чего-чего мы там не видели! Целое море произведений искусства, науки и техники. Мы с утра уходили на выставку и до вечера там пропадали.

«...Неделя только, как я вернулась из Парижа. Перед самым актом вернулась домой, так что вещи свои я не сама и устраивала на выставке. Совершенно не волновалась, сама удивлялась, до чего я равнодушно отношусь к предстоящему конкурсу»[8].

«...В Париже я провела чудное время. Две недели промелькнули как сон. Собралась я совершенно неожиданно, в два дня. Родители и сестры только что вернулись из-за границы. Я им сдала все хозяйство, дядюшку[9], а сама махнула на выставку. Господи, чего мы только не нагляделись! Но, надо признаться, мы ее осматривали только с точки зрения художественности. Особенно обращали внимание на изобразительные искусства, а разных жонглеров, людей с семиаршинными бородами или там каких-нибудь краснокожих — и не глядели, прямо целые кварталы проходили мимо. Одно могу сказать, что сильнее всех, глубже и прекраснее впечатление, произведенное на меня японской драмой. Одна японская актриса, Сада Якко, превосходит своим

талантом всех знаменитых – Сару Бернар, Режан и Дузе[10].

Необыкновенный реализм со стилизацией, тонкая красота, сила и в то же время грация, удивительная мимика, изысканность линий, поразительные костюмы – все вызывает у зрителя взрывы восторга. Вся драма продолжается полчаса, но ты сидишь и каждое мгновение наслаждаешься и упиваешься этой высшей красотой. Я была несколько раз, и если бы театр не закрылся, то ходила бы туда каждый день...»[11]

К этому надо прибавить, что сочетания красок тканей, костюмов и кушаков, которые по японскому обычаю широко опоясывали талию и кончались сзади пышным бантом, были для европейцев неожиданны, оригинальны и в высшей степени изысканны.

Я там еще больше поняла моего учителя Уистлера и его глубокое увлечение японским искусством, японской культурой, которое так сильно отразилось в его произведениях.

Увлекаясь так неудержимо японской драмой, я, конечно, с горячим интересом и вниманием посещала павильоны с бесчисленными произведениями искусства. Особенно меня привлекали французы и северные художники: финны и шведы.

Я не буду описывать и оценивать произведений отличных мастеров. О них в свое время так много писали. Что я могу прибавить?

Особенно интересен был для меня павильон, где было собрано французское искусство за сто лет. Многие художники мне были уже знакомы по вещам, которые я видела, когда жила в Париже. На этой же выставке находились вещи, прибывшие из разных мест – из частных собраний, из провинциальных музеев. Я здесь увидела полнее Э. Мане, Дега, К. Моне, Шассерио, Домье, Коро, Ренуара, Энгра, Писсарро, Сислея[12] и др.

Впоследствии я много раз жалела, что не обратила должного внимания на английского художника Тернера, вещи которого я могла тогда увидеть. В памяти они

у меня не остались, а через несколько лет я с величайшим интересом изучала его по репродукциям, считая его гением акварельного искусства[13].

Русский павильон меня мало интересовал. Был блестящ Валентин Серов, ошеломляющ Малявин, много было выставлено картин передвижников. Хорош был Художественно-промышленный отдел с предметами русского народного искусства[14].

Из русских художников я встретила в Париже В.А. Серова с его женой Ольгой Федоровной[15] и Малявина. Валентин Александрович был добр и внимателен к нам. Помню, как он старался Анну Карловну и меня уберечь от каких-нибудь тяжелых или недостойных впечатлений и уговаривал в такие и такие-то павильоны не ходить. Анна Карловна горячо отстаивала нашу свободу, говоря, что мне как художнику надо все видеть, все принимать. Но... должна была уступить.

Когда мы уезжали за границу, Александр Николаевич очень настаивал, чтобы Анна Карловна свезла меня и познакомила с нашей прекрасной художницей Марией Васильевной Якунчиковой[16]. Александр Николаевич ее высоко ценил как большой самобытный талант. Она жила за городом, и мы к ней так и не собрались, увлеченные выставкой и массой впечатлений. Впоследствии я много раз сожалела, что не видела Марии Васильевны и близко не соприкоснулась с ней. Через два года она умерла от чахотки.

Филиппа Андреевича Малявина мы часто видали. Почти каждый вечер он заходил к нам. Он имел большой успех своей картиной «Смех» и получил за нее золотую медаль. Однажды он пришел к нам и удивил своей внешностью «европейца». Был он в пальмерстоне, на голове цилиндр, из-под которого висели длинные пряди неподстриженных волос, на руках ярко-рыжие перчатки, такие же башмаки. Все это сидело на нем мешковато и нелепо.

В своем желании приодеться он был наивен и трогателен. Возвращались мы в Россию вместе. Он нас сме-

шил и конфузил своим поведением в вагоне. Вез он с собой несколько деревянных змей. Они, если их взять за хвост, держались горизонтально в воздухе и при этом изгибались движением, очень похожим на живых змей. Малявин высовывал сбоку или сверху к соседям такую шевелящуюся змею и, когда какой-нибудь почтенный немец или немка начинали визжать, хохотал во все горло. Мы его никак не могли унять, и он, как мальчишка, веселился от всей души.

После 1900 года я его редко видала. Мы встречались только, когда он приезжал и привозил на выставку свои картины. Женившись, он поселился в Рязанской губернии[17]. Ко мне он не заходил. Между нами порвалась внутренняя связь.

* * *

С осени 1899 года, после возвращения из Парижа, я вошла равноправным членом в общество «Мир искусства» (как я уже об этом упоминала в первой части моих «Записок»). Этим я вызвала гнев и негодование Ильи Ефимовича Репина, вследствие чего мне пришлось уйти из его мастерской в мастерскую Матэ. Таким образом, я неожиданно для себя окончила Академию художеств по гравюре, а не по живописи.

Конкурс пройден. Еле-еле получила звание — одним голосом: тринадцать против двенадцати возражавших. Как я уже писала, одни члены совета Академии художеств были в недоумении перед моим новаторством, другие относились равнодушно, а были и такие, которых похвала и защита меня Матэ чрезвычайно раздражали.

К неудачам моего конкурса я отнеслась довольно спокойно, так как ожидала чего-то в этом роде.

Меня гораздо больше мучил прежний, давнишний вопрос: а что дальше? Как дальше работать? Как творить? Именно творить, когда перестаешь быть учеником, перестаешь делать этюды, а начинаешь делать вещи, на кото-

рых лежит печать свободы, в которых выражено свое собственное мироощущение.

О, как меня мучил этот вопрос последние годы! Как труден переход от ученика к творцу! Как труден! И я нетерпеливо ждала этого момента превращения. Мне казалось, что я почувствую какой-то свет, какое-то внезапное откровение, какая-то пелена спадет с моих глаз, и я не сразу поняла, что в гравюрах, которые приготовила на конкурс, я, хотя и робко, начала творчески себя проявлять как художник, у которого свое собственное понимание окружающего мира, свои намеченные задачи, цели и свои пути для достижения их.

«Теперь я художник, — думала я, когда поняла происходившее со мной, — готовый художник, перед которым своя свободная дорога. По ней надо идти и работать, работать...»

«А что я дам людям своим искусством, своими вещами?» — возникал вопрос. К этому времени я поняла мое определенное тяготение к пейзажу — и только к пейзажу (любовь к портрету пришла позднее). Область искусства для меня этим была ограничена, и меня это угнетало и мучило. Семь лет в академии и еще в Париже у Уистлера изучать человеческое тело — и внезапно все это выбросить и стать пейзажистом! Есть от чего прийти в отчаяние! Себе в утешение я искала примеры среди художников и вспоминала Левитана, гениального Васильева[18], Шишкина, Айвазовского, которому, если нужны были фигуры людей, то их ему изображали другие художники, и... я отчасти успокаивалась.

«Вещи мои, будучи пейзажами, — думала я, — не могут людям что-либо рассказать, дать новые идеи, научить и направить. Они лишены в своих формах литературного и повествовательного языка. Влияние пейзажного искусства на зрителя идет из молчаливой глубины, не основываясь на рассказе, то есть на более осязательной форме; оно черпает силу и убедительность из каких-то не менее жизненных и могучих источников.

Пейзаж может дать радость глазу и сознанию, отдохновение от обыденной жизни; отвлечение от забот, умиротворение духа. Разве это все не возвышает, не улучшает человека? Да. Улучшать человека, давать ему радость, отдохновение — вот значение художника-пейзажиста», — самонадеянно и восторженно думала я.

И я поставила себе ряд задач. Первая — над собой работать. Развивать, усовершенствовать свое сознание, свой глаз, свой вкус, знакомясь с выдающимися творениями во всех областях. Следовать образцам высокого морального и духовного строя. Не считать целью своей работы достижение успехов, признания, похвалы, а в работе, и только в работе, в движении вперед находить смысл жизни.

Вторая задача, которую я себе наметила, — изучение внешнего мира. Я решила, что мое искусство должно основываться на старательном изучении реального мира — точном, правдивом и искреннем. Учиться рисунку, стремиться понять сущность предмета, а потом облекать свои чувства и мечты в конкретную форму, изменяя ее по своему желанию, чтобы еще ярче выразить мысль или чувство.

И третья — усовершенствовать и изучить ремесло искусства. Выработать наиболее выразительные приемы и способы. Овладеть инструментом, материалом, условиями работы. Ох! сколько задач стояло передо мной. «Одолею ли?» — все спрашивала я себя. И чувствовала, что путы искусства все сильнее затягивают и охватывают меня, и я неотвратимо погружаюсь в его глубины.

Кроме всего этого, я старалась понять характер, природу искусства ксилографии, то есть деревянной гравюры. И думалось мне, что самое характерное для нее — это краткость, концентрация выражения и от этого особая острота и выразительность. Многочисленные штрихи мне казались излишней болтливостью, ненужной и надоедливой.

Самые интенсивные, напряженные моменты творчества или, лучше сказать, внутренней духовной работы

бывали у меня по утрам. Проснусь, лежу и сосредоточенно думаю. Все кругом тихо. Все спят. День еще не начинался — с новыми впечатлениями, заботами. Тогда начинают кружиться вихрем, наматываться и разматываться мысли о работе, о гравюре или картине, которые собираюсь начать. Все яснее и яснее обрисовываются их образы. И только когда они представлялись моему умственному взору ясными во всех деталях и совершенно законченными, тогда только я приступала к их исполнению.

Тогда уже легко. Как будто списываешь с чего-то совсем реального, а на самом деле — это только в воображении.

Годы 1900—1903-й были самые для меня напряженные и по работе, и по внутреннему росту[19]. Группа лиц во главе с Александром Николаевичем Бенуа — «гениальный коллектив» (как его справедливо назвал Перцов в своей книжке «Литературные воспоминания»)[20] — не оставляла меня, поддерживала и поощряла. Мои новые товарищи напирали главным образом на гравюру, уговаривали меня ее не бросать, а, наоборот, продолжать искать в ней путей, говоря, что живописцев у нас много, а вот художников-граверов — нет. Они, смеясь, предупреждали, что и замуж выйти меня не допустят из опасения, что я уйду из искусства.

Вследствие своей чрезвычайной застенчивости, происходившей, вероятно, от большого самолюбия и от сознания своей необразованности и неразвитости в сравнении со всеми членами «Мира искусства», я чувствовала себя среди них стесненной, и, несмотря на то что была приблизительно их возраста, мне казалось, что я перед ними ничтожная, маленькая девочка. Да и впоследствии, много лет спустя, я находила, что лет на десять всегда отставала от них в своем развитии и работах...

В те годы я часто бывала у Александра Николаевича, жившего на 1-й Роте. Там собирались члены редакции журнала «Мир искусства»: Дягилев, Философов, Бакст, Нувель, Нурок. Постоянно приходили Лансере, Сомов,

Серов. Там, я вспоминаю, нередко видела Мережковских, литератора Перцова, потом Протопопова, Василия Васильевича Розанова, Минского, студента Владимира Гиппиуса, Владимира Яковлевича Курбатова, и спустя некоторое время стал бывать Степан Петрович Яремич[21].

Больше всех меня смущала чета — Мережковский и Зинаида Гиппиус, особенно последняя. Она холодно и пренебрежительно относилась ко мне, и сколько бы раз мы ни встречались, она делала вид, что первый раз меня видит (как у нас в семье говорилось — «делала французское лицо»). Анна Карловна нас каждый раз знакомила. Я тоже не шла ей навстречу, и мы за несколько лет не сказали друг другу ни слова. Она была старше меня и отлично видела мою болезненную застенчивость. Была она умна и очень остра на язык. Среднего роста, стройная, Зинаида Гиппиус славилась своей красотой. Яркие зеленоватые глаза освещали лицо, и необыкновенной красоты волосы, цвета золота и меди, его обрамляли.

Она много времени тратила на свою наружность и особенно на невиданные прически. То она убирала голову, как у Аполлона Бельведерского, с пышным узлом волос, завязанным спереди; то приходила с длинными трубочками локонов, которые свешивались ей на плечи; то косы в причудливом рисунке обвивали ее голову. Одно время она ходила всегда и везде только в белом. Она гордилась еще своими стройными ногами. Как сейчас ее помню у Бенуа. Сидит на столе (любимое ее место), с несколько приподнятым платьем, с висящими стройными ножками. Курит и смело произносит колкие и часто злые остроты и парадоксы, ловко и остроумно парируя своих противников в горячем споре, чаще всего на метафизические темы. У меня осталось впечатление, что они оба совсем не интересовались изобразительным искусством. Мережковские и другие писатели-символисты «заполонили» «Мир искусства» своими литературными произведениями и, я думаю, тем ускорили его конец[22].

Александр Николаевич ко мне был внимателен, ласков и заботился о моем художественном развитии. Делал

он это незаметно и деликатно. У него был огромный педагогический дар; чаще всего, когда я бывала у него, он открывал большой сундук, наполненный папками с художественными увражами, перешедшими к нему от его покойного отца. Это были огромные фолианты с великолепными изображениями архитектурных памятников всех стран, со снимками бессмертных произведений живописи и скульптуры, всевозможные эстампы и бесчисленные фотографии. Обыкновенно он усаживал меня за стол в своем кабинете, клал передо мною какой-нибудь фолиант и предлагал мне переворачивать страницы. Стоя около, он объяснял мне и собравшимся вокруг своим друзьям достоинства, характер и особенности изображений, причем возникал живой обмен мнений.

При этом я поняла, что мало «смотреть» на снимок, это всякий умеет, а надо уметь «видеть» и рассматривать его. В это умение рассматривать входят восприятие и оценка форм и линий данного изображения до мельчайших его подробностей, необходимость понять смысл этого произведения, замысел художника и уловить то неуловимое, что не поддается анализу и что составляет самое существенное в настоящем произведении искусства. Иногда, когда я быстро переворачивала страницу, Бенуа упрекал меня в торопливости, просил вернуться назад, чтобы еще и еще обратить наше внимание на особенности и детали данного изображения. Он этим без слов учил нас быть внимательными и смотреть на вещи не равнодушными скользящими глазами, а глазами пристальными, все замечающими и анализирующими. Я проходила у него незаметно для себя школу художественного вкуса, культуры и знания вместе с внутренней тренировкой себя — и не я одна, а все, кто соприкасался с ним.

Страсть его ко всему живому, искреннему, художественному привлекала к нему многих талантливых людей. Его животворящий ум и всесторонняя одаренность делали его универсальным и всепонимающим. Его острое и утонченное восприятие внешнего мира и окружа-

ющих явлений русской культуры было глубоко и проникновенно.

Критические статьи Бенуа и «История русской живописи» для «Истории живописи» Мутера[23] уже и тогда, несмотря на субъективизм, совершили переворот в нашем искусствопонимании, так как Бенуа переоценил художественные ценности, основываясь на глубоком понимании сущности искусства и будучи всегда искренним и правдивым.

Часто я присутствовала, не принимая участия в горячих спорах, прениях по поводу журнала. Мне иногда трудно было следить за их разговором, и я понимала почему; все, что тогда при мне говорилось, было продолжением происходивших дискуссий в редакции журнала, где друзья собирались каждый день.

Кроме того, они так давно дружили и были близки, что понимали друг друга с первых слов, и разговор шел часто на полусловах, на недоконченных фразах[24].

Серов после дня работы и дружеского обеда у Александра Николаевича забирался глубоко на диван и, держа в губах толстую сигару, тихо покуривал, наблюдая за всем окружающим. Он упорно молчал, и только по поблескивающим, суженным глазам видно было, что он не спит, а бодрствует.

Через час, через два, отдохнув, он вступал в разговор метким словом, острой насмешкой. Иногда принимался рисовать кого-нибудь из присутствующих. Так и меня он однажды приковал к креслу и сделал литографским карандашом на корнпапире легкий набросок[25]. Рисовал он больше двух часов, причем то, что ему не нравилось, энергично соскабливал ножом.

Валентин Александрович очень сблизился с кружком «Мир искусства» и даже «изменил» своему другу Василию Васильевичу Матэ, у которого прежде всего останавливался, когда приезжал работать в Петербург.

Теперь интересы журнала «Мир искусства» ему очень близки. Он так же, как и члены редакции, не легко переживал тяжелые затруднения журнала. Когда



В.А. Серов. Портрет А.П. Остроумовой. 1899

надо, существенно ему помогал. Для легкости общения с новыми друзьями он останавливался у Дягилева, где помещалась редакция журнала. Я часто от Бенуа возвращалась вместе с ним домой, так как жила недалеко от редакции.

Он нередко бывал с нами со всеми в опере, на Вагнере.

Александр Николаевич зорко следил, чтобы я не пропускала выдающихся событий в области искусства нашей столицы. Помню, как осенью 1900 года он настоял, чтобы я ехала с ними смотреть сиамский балет. Неизгладимое впечатление от него осталось у меня на всю жизнь. Какая глубокая Азия! Какая экзотика! Это были массовые танцы. Представьте себе толпу танцующих, ровно подобранных по росту, впереди более низкие, к

задним рядам более высокие. Каждый танцующий не сходит со своего определенного места за все время танца. Лица бесстрастные, неподвижные, как маски. Тела же их в беспрерывном движении. До последнего суставчика у них все танцует. Движения эти гибкие, ритмичные, волнообразные и необыкновенно согласованно исполняются всей толпой. То это лианы или водяные растения, колеблемые волной, то мерещится в воображении густой лес, где ветки с листочками трепещут от ветра. Временами ветер затихает и пальцы поднятых рук чуть шевелятся, а потом вдруг налетает вихрь, и все кончается бурей, когда падают целые деревья. Зрелище было совершенно необыкновенное и производило своей экспрессией, пафосом и экзотикой потрясающее впечатление...

В феврале 1901 года приехал впервые из Москвы Художественный театр во главе со Станиславским[26]. Конечно, все мои товарищи были на первых представлениях. Видела я «Дядю Ваню», и «Трех сестер», и «Одиноких». Была восхищена игрой артистов, признавала, что все: игра, обстановка, обдуманность всего ансамбля доведены до совершенства, но... меня театр не удовлетворял. Александр Николаевич спрашивал, довольна ли я.

— Нет, — говорила я.

— А что вам надо? — удивлялся он.

— Да не остается места для творчества зрителя, для его фантазии. Все в спектакле, до самых мелочей, слишком обдуманно и слишком реально изображается. Кладется все готовое в рот, остается только проглотить. Все эти дожди, комары, бубенцы за кулисами надоедливо напоминают о себе! Хоть бы эти мелочи оставили для воображения зрителя!

А когда я заявила Александру Николаевичу, что, в конце концов, не люблю Художественного театра, не люблю Чехова (!), он рассердился на меня не на шутку и заявил, что у меня в голове заскок, провал, что я ничего не понимаю, театра не люблю, к нему равнодуш-

на, и многое другое... Я старалась его убедить, что восхищаюсь Чеховым, признаю его замечательным писателем, но он меня, за редким исключением, раздражает своими героями и героинями. Я много раз в то время досадовала, что Чехова вдохновляли никчемные, безвольные, мягкотелые люди. Сейчас мне кажутся глупыми и наивными эти упреки по адресу замечательного писателя, но тогда, например, во время спектакля «Трех сестер» так и хотелось крикнуть: «Да бросьте вы ныть, надоели! Да уезжайте, наконец, в Москву! Когда же вы уедете?» Так и хотелось их подтолкнуть. К восхищению спектаклем примешивалось большое раздражение и неудовлетворение. «Неужели нет у нас в России энергичных, действенных людей? У Чехова не люди, а тени! Не свет, а сумерки!» За мою критику и упреки по адресу Чехова мне жестоко попадало от моих товарищей.

Помню первое представление «Тристана и Изольды». Вот что я пишу Аде Труневой:

«...В прошлый четверг Бенуа пригласил меня обедать. Там были Сомов, Бакст, старик Кинд[27], отец Анны Карловны, и Протопопов (издатель Мутера), симпатичный и умный молодой человек. Приглашали и Соню[28], но она не могла прийти. Там я узнала, что Бенуа устроили сюрприз – достали ложу на «Тристана и Изольду» Вагнера. Я закричала от восторга, хотя и не была одета для театра. Так как два места оказались свободными, то Сомов поехал за Лансере, который и был вместе со своей маленькой сестрой (будущей художницей Серебряковой)[29]. Опера мне страшно нравится, я наслаждалась, и она на меня произвела глубокое впечатление. Великолепны были Литвин и Ершов...»[30]

Иногда Александр Николаевич забирал меня с собой осматривать частные собрания гравюр и рисунков. Мы ездили с ним также к хозяевам особняков смотреть закрытые от публики великолепные собрания картин.

Бенуа первый возбудил во мне острое внимание к красотам нашего дивного города. Когда мы проходили или



Петербург. Крепость и облака. 1901

проезжали по улицам, по набережным, по площадям, он указывал на прекрасные архитектурные творения. Произведения большею частью XVIII и начала XIX века, но главное было не в их старине, а в том, что их творцами были такие архитекторы, как Растрелли, Ринальди, Захаров, Воронихин, Кваренги и Росси[31].

После Николая I никто из последующих царей не понимал города, не интересовался им. Был нарушен великолепнейший ансамбль Михайловской площади (ныне площадь Искусств), застроена набережная между двумя флигелями Адмиралтейства и многое другое. Город запестрел скучными церквами архитектора Тона[32].

Я увлеклась городом, вдруг открывшим мне свои красоты. Город, в котором я родилась и выросла, вдруг стал мне близок, понятен, я его полюбила. Кроме его великолепных построек, гениальных перспектив и ансамблей, таких строгих и величавых, город еще пленял меня массою воды. Широкая, полноводная красавица Нева гнала свои быстрые бурливые волны. Дворцы и здания редко отражались в ее неспокойной поверхности. Только осенью и весной, во время ледохода, вода между льдинами стано-

вилась гладкой, как зеркало, и отражала небо, набережные и здания.

Какая картина простора!

Помню, в детстве родители иногда нанимали пестрый, как петух, ялик с высокой кормой, и нас катали по реке. Кругом в воде крутились воронки, которые быстро неслись мимо. Очень хотелось до них дотронуться рукой. Дул морской ветер, и ялик качало. Эти ялики, ярко-зеленые, с краевыми и белыми полосами, шнырявшие по реке, придавали ей веселый вид. Пристани пестрели ими. С годами они постепенно исчезали — их вытесняли юркие, маленькие пароходики.

Как красивы каналы, которые прорезают город по разным направлениям! Некоторые из них теперь уже засыпаны и бесследно исчезли. От Лиговки, которая пересекала Знаменскую площадь и тянулась в сторону Бассейной улицы, и следа не осталось. Был некогда живописный канал, который шел от Фонтанки, окружая Инженерный замок, и впадал с другого конца в Мойку, ограждая дворец, как крепость. Еще вспоминается мне длинный канал, который тянулся по Александровскому проспекту на Петроградской стороне, вдоль теперешнего питомника. Дойдя почти до Тучкова моста, он круто под прямым углом поворачивал налево и впадал в Малую Неву. Таким образом, дворец Бирона[33] и здание спиртоочистительного завода были тогда на островке. Вдоль этого канала шел ряд высоких лип, и под ними бежала конка. Одно время женщинам разрешалось ездить на империале конок, и я помню, как не раз мне надо было руками отстранять ветки деревьев, задевавших голову и плечи, когда приходилось ехать вдоль этого канала.

Как очаровательны были мосты, переброшенные через каналы, с гранитными стройными обелисками, а также Чернышев, Калинкин и висячий Цепной мост у Летнего сада.

Я с детства его особенно любила. Скоро мне пришлось пережить большое огорчение. Цепной мост ре-

шили уничтожить. Александр Николаевич и его друзья горячо отстаивали мост. Они стремились спасти от гибели одну из прелестнейших достопримечательностей нашего прекрасного города. Кому-то писали, к кому-то ездили, убеждали, но ничто не помогло. Бенуа предлагал такой проект: если Цепной мост не удовлетворял условиям движения города, то передвинуть его по Фонтанке, ближе к Неве, примерно к зданию Правоведения. Он мог служить пешеходным мостом в Летний сад. Но, как мне помнится, отцы города, то есть члены городской думы, на это не пошли, и мост разобрали. Мы очень горевали. Некоторые части его, между которыми находились и позолоченные маски львов, были переданы в Музей Петербурга. Он незадолго перед тем был основан и находился в доме архитектора Сюзора, на 1-й линии Васильевского острова[34].

Упомяну еще об одном нашем огорчении, когда талантливый архитектор Леонтий Николаевич Бенуа, строя на Васильевском острове родовспомогательный институт имени Отто, вытянул громадную трубу фабричного характера как раз за Биржей, тем испортив один из прекраснейших видов города[35]. Конечно, при изображении этого места я ее неизменно выбрасываю. Также стараюсь избегнуть и не рисовать церковь Воскресения на крови, что в начале Екатерининского канала, как совершенно неподходящую по своему стилю к облику города.

Я не собираюсь описывать наш город, так непохожий ни на один в мире. Я просто не смею. Кто может после Пушкина вдохновеннее и глубже описать этот строгий, торжественный и пленительный город.

Упомяну о своих любимых местах — местах, почти всегда связанных с водой. Силуэт крепости с ее бастионами. Биржа с ростральными колоннами, набережная около нее с красивыми гранитными спусками. Они кончаются двумя громадными шарами. Адмиралтейство, памятник Петру, сфинксы, Академия художеств, перспективы рек и каналов с набережными, украшенными



Фонтанка. 1901

чугунными дивными решетками, барки, суда, пароходы, буксиры — все привлекало мой глаз художника. Я без конца бродила по городу и, прислонившись к какой-нибудь будке, стене или перилам (я не любила, когда кто-нибудь стоял за моей спиной), безудержно, со страстью рисовала.

Работы у меня в то время было по горло. Я так много работала, забывая о своих малых силах, отпущенных мне судьбой, что к весне заболела. Уж очень много вре-

мени и труда брала у меня техника гравюр. Краски, бумага, способы печатания — все было ново и все приходилось самой доставать и осваивать.

«...На Страстной неделе я все время гравировала, и потом мне пришлось много печатать, и вдруг моя правая рука повисла как плеть. Я не могла ни причесаться, ни одеться, ни здороваться, и вот только сегодня немного с ней справляюсь. Признаться, я испугалась, что это вроде моей шеи... то есть вроде паралича...»[36]

В издании журнала «Мир искусства» я не принимала участия. Если у меня бывали какие-нибудь дела с журналом, то ко мне заходили Дягилев или Философов. Я больше любила иметь дело с Философовым, который относился ко мне мягко и ласково. Дягилев держал себя диктатором, вид его был заносчив и высокомерен. Он своим тоном меня раздражал.

Но я никогда не пропускала заседаний по делам выставок «Мира искусства», которые устраивались в помещении редакции. На них, кроме вопросов, близко касающихся устройства выставок — о помещении, о времени, об экспонатах и экспонентах, — поднимались существеннейшие вопросы о целях и задачах нашего общества. Александр Николаевич говорил, что для того, чтобы общество могло долго жить, оно не должно строго замыкаться в определенные рамки. И в нем необходимо признавать все новые направления в искусстве. Внимательно следить за появлением молодых художников, если даже они будут крайне новаторского характера. Лишь бы в них были настоящая любовь к искусству и одаренность. Рассказ, содержание в картине общество «Мир искусства» не отрицало, но они не должны были подчинять себе живописные задачи. Искусство живописи должно было стоять на первом месте. Нам вменялось в обязанность посещать выставки и отмечать, что появлялось в них талантливого и искреннего.

Как сейчас помню хорошие вещи Анисфельда на ученической выставке, после которой он был приглашен и поступил в члены нашего общества, чем вызвал негодо-

вание профессоров академии. Также мы сразу заметили Александра Яковлева[37], да и многих других.

Несколько лет спустя горячий спор вызвал вопрос — приглашать ли на выставку Гончарову, Ларионова, братьев Бурлюков и других художников, но Бенуа настоял[38].

Такое направление общества вызвало уход из него Михаила Васильевича Нестерова, хотя он и давал на выставку «Мира искусства» свои вещи. Аркадий Александрович Рылов тоже ушел. Его к этому усиленно склонял Куинджи, который опасался ослабления основанного им общества.

Особенно запомнилось мне собрание участников выставки, состоявшееся 24 февраля 1900 года в помещении редакции[39]. В первый раз я там увидела двух наших замечательных художников — Михаила Васильевича Нестерова[40] и Исаака Ильича Левитана. Нестеров был бледный, среднего роста, стройный и худой. Лицо тонкое, одухотворенное, с проницательными умными глазами, с высоким выпуклым лбом глубокого мыслителя. Какой замечательный художник! Проникновенный, чистый и возвышенный. Я преклонялась перед ним.

Левитан был очень похож на портрет, сделанный с него Серовым[41]. Он в то время уже тяжело болел. Сидел глубоко в большом мягком кресле и тихо говорил. Я находилась рядом с ним и помню, как сейчас, наш тогдашний разговор. Он мне довольно долго говорил о преимуществах вегетарианского питания, а потом, бледно улыбаясь, прибавил: «Ну, вам еще рано об этом думать».

Большой, дивный художник, которого мы так рано потеряли!

Несколько раз видела в те годы Михаила Александровича Врубеля — у Бенуа и на выставках. Он вызывал среди нас всеобщее поклонение своему огромному таланту и глубокий интерес к своей богатой и исключительно своеобразной личности художника. Я была страстной поклонницей его вещей и с неослабным вниманием наблюдала за ним. Он был неразговорчив, не-

оживлен и по наружности непримечателен, но его живописные вещи вызывали во мне восторг и непонятное волнение. Его сочетание красок было неожиданно, терпко и необыкновенно полнозвучно. Сочетание холодного зеленого цвета со всеми оттенками синего или лилового он впервые внес в живопись. И как его живопись звучала! Какая насыщенность! Его роспись церкви Кирилловского монастыря я предпочитала васнецовской во Владимирском соборе в Киеве[42].

Во время устройства выставок «Мира искусства» я прежде всего шла смотреть вещи Врубеля. Он всегда присутствовал при развеске своих вещей, сосредоточенно и молча приводя их в порядок.

Помню, как он незадолго до своей болезни заканчивал на выставке «Демона». Картина была уже повешена, и он все-таки каждый день приходил и что-то переписывал. Даже в день открытия выставки, когда уже ходил народ, он, взобравшись на лестницу, вновь ее переписал, все изменив. Чувствовалось, как он стремился с величайшим напряжением уловить то, что ему так хотелось реально, в красках в ней выразить. Теперь, когда я пишу, многое из его великолепной живописи за прошедшие годы вошло в нашу художественную культуру, а в то время его вещи, как «Демон», «Раковина», «Тридцать три богатыря», «Пан» и многие другие, были неожиданным, прекрасным, гениальным откровением[43].

Меня всегда поражало в членах нашего кружка необычайное, страстное увлечение искусством. Сколько было споров, диспутов, дискуссий. Произносились целые речи, полные блеска, знания и проникновения. Иногда кончалось ссорой, но ненадолго. Все любили и уважали друг друга. И вот что замечательно: среди нас, художников этого коллектива, в то время существовало глубокое взаимное доверие. Никому не приходила в голову мысль о зависти, ревности. Вещи на выставку принимались без жюри, по принципу доверия к художнику, но сам художник, чтобы себя проверить, показывал перед выставкой товарищам свои вещи, зная, что критика

будет, может быть, и беспощадная, но справедливая. Иногда случалось, что Дягилев, как наш диктатор, организатор и устроитель выставок, определенно заявлял, что такую-то вещь он не выставит, и приходилось художнику подчиняться, так как он сознавал, что это вытекает не из личных отношений к нему.

А иногда наоборот: Дягилев забирался к художнику в мастерскую и почти насильно увозил от него забракованные автором вещи. И Дягилев не ошибался, так как обладал большим художественным чутьем. Вещи оказывались прекрасными и достойными быть на выставке.

Художникам не возбранялось приходить на устраиваемую выставку, но без права голоса, так как право развески и все дела по выставке были художниками переданы одному Дягилеву. Но, чтобы быть справедливой, надо отметить, что сам Дягилев прошел большую школу у Александра Николаевича и во всех серьезных случаях советовался с ним и следовал его советам, глубоко ему доверяя. Энергии Сергей Павлович был неистощимой, настойчивости и упорства изумительного, а главное, обладал способностью заставить людей работать с энтузиазмом, с увлечением, так как сам подавал пример полной отдачи себя для достижения намеченной цели.

Бывало, на выставке идет большая спешка. Дягилев, как вихрь, носится по ней, поспевая всюду. Ночью не ложится, а, сняв пиджак, наравне с рабочими таскает картины, раскупоривает ящики, развешивает, перевешивает — в пыли, в поту, но весело, всех вокруг себя заражая энтузиазмом. Рабочие, артельщики беспрекословно ему повиновались и, когда он обращался к ним с шутливым словом, широко, во весь рот ему улыбались, иногда громко хохотали. И все поспевало вовремя. Сергей Павлович утром уезжал домой, брал ванну и, изящно одетый, как денди, являлся первый, чтобы открыть выставку. Ночная работа на нем не отражалась. Темные гладкие волосы его разделял очень тщательно сделанный пробор. Спереди надо лбом выделялась белая прядь волос. Полное, румяное лицо с большими

карими глазами сияло умом, самоудовлетворением, энергией.

Он был настойчив и обаятелен, когда хотел у кого-нибудь чего-нибудь добиться, и почти всегда достигал успеха. Мы, смеясь, говорили: «Ну, Сергей Павлович кого угодно обернет вокруг пальца».

Конечно, я говорю о тех годах, когда на выставках участвовало человек тридцать, не больше. Когда же через несколько лет произошло слияние «Мира искусства» с москвичами, Дягилев отошел, и был создан смешанный комитет, который стал ведать устройством выставок[44]. Взаимные отношения художников осложнились, переменились. Наша небольшая кучка друзей держалась вместе и несколько обособленно среди новых товарищей. Это произошло через несколько лет. Но и в то время мы составляли группу лиц, из которых многие были талантливы, энергичны и все объединены любовью к искусству... А теперь... теперь, когда я пишу эти строки, кто остался из моих товарищей? Серова, Бакста, Дягилева – уже нет. Многие из них уехали. С годами я переменилась и ушла в одну сторону, они – в другую, и теперь мы во многом не поняли бы друг друга...

Бенуа пользовался безусловным авторитетом даже у самовластного Дягилева, и, когда возникали какие-либо трения, Бенуа умел их сглаживать, ликвидировать без ущерба для дружбы и взаимного понимания, хотя сам был очень вспыльчив, но, надо сказать правду, скоро отходил.

Я много раз присутствовала при разговорах о технических затруднениях в процессе издания журнала. Дягилев, Бакст и Философов много времени проводили в типографии. Спорили там, доказывали, учили, натаскивали. Вспоминаю, как они не раз приходили в отчаяние от приготовленных «Голике и Вильборгом»[45] клише, браковали их и заказывали за границей. Затруднения происходили и с бумагой.

Передо мной возник вопрос: могут ли мои цветные гравюры быть напечатанными типографским спосо-

бом? Ведь назначение гравюры – печататься в тысячах экземпляров, уходить и распространяться в массы. Если это невозможно, то не было... смысла в таких гравюрах. «Быть или не быть?» Василий Васильевич Матэ тоже был этим озабочен и однажды уговорил меня в одно из воскресений прийти в школу Штиглица, когда там не было занятий, и попробовать напечатать гравюру «Персей и Андромеда» на типографском ручном станке. Я накатывала краску, а Василий Васильевич прилаживал на станке доску. Первая доска прошла благополучно, но, когда вал начал давить на вторую, вдруг раздался треск. Василий Васильевич побледнел, покраснел и сразу завертел колесо обратно. Доска дала глубокую трещину. Видимо, она была несколько покороблена, отчего при давлении и лопнула. Конечно, было неосмотрительно брать для пробы первого машинного печатания такую большую доску (48×34 см). Третью доску мы печатали при очень малом давлении. Получились оттиски неполноценные, и мы считали, что наша попытка печатать на типографском станке не удалась, провалилась. Вернулась я домой подавленная, но своим друзьям не рассказала об этих неудачных пробах – уж очень мне тяжело было сознаться в непригодности моих гравюр.

Но Дягилев оказался более настойчив и упорен. Он решил две мои гравюры – «Зимку» и «Весну» – отпечатать для журнала «Мир искусства» (выпуск 5–6, 1900) в типографии Вильборга[46].

Он проявил чрезвычайную энергию, ездил в типографию, заставлял делать бесконечные пробы. Однажды провел в типографии с Бакстом из-за печатания моих гравюр всю ночь, но добился своего и доказал, что доски выдерживают давление и что можно при желании подобрать краски и тона, вполне удовлетворяющие автора.

Только размеры досок не должны быть велики. Теперь, в данное время, трудно себе представить тот низкий уровень вкуса, знания стиля, степени неумения владеть техническими способами, какие царили тогда в лучших типографиях. Отсутствовало понимание шрифта, досто-

инства бумаги, украшений и иллюстраций, что составляет графическое искусство, то есть искусство как украсить, как сделать хорошую книгу, чтобы в ней обложка, заглавный лист имели свое архитектурное и декоративное построение, чтобы иллюстрации были органически связаны с книгой, с данной страницей, со шрифтом.

Итак, этому небольшому коллективу молодых людей, образованных и развитых, страстно преданных искусству и горячих энтузиастов всего талантливого, приходилось, издавая журнал «Мир искусства», преодолевать бесконечные трудности.

В первый год издания (1899)[47] журнал был очень боевой и задорный: задача, которую ставили себе его создатели, заключалась в том, чтобы поднять, углубить и расширить культурный уровень в обществе и среди художников. Для этого решено было уменьшить авторитет передвижников и выдвинуть молодых художников, которые работали по-новому и по своим дарованиям заслуживали более широкого признания. Выступления в журнале с этой целью бывали слишком горячи и несправедливы. Таков был первый год, когда Бенуа еще не принимал участия в журнале.

На второй год издания, по возвращении из Парижа, Бенуа с увлечением занялся журналом, производя в нем большие перемены как со стороны внешней, так и со стороны содержания и характера журнала. Размер его был уменьшен. Обложка с двумя рыбами и примитивным пейзажем была забракована, так же как и помещенные в журнале красочные воспроизведения рисунка кафеля Коровина (кораблики), изразца Малютина и многое другое[48]. Я помню, как жестоко подсмеивались над Дягилевым Бенуа и другие его товарищи за подобные ошибки. Со второго года журнал приобрел внешность более художественную, а его направление стало более углубленным и широким, без узости и кружковщины. Все истинно художественное и даровитое нашло место на страницах этого журнала. Он откликается на все события, на все проявления художественной культуры. Помещаются снимки с

произведений художников, с архитектуры, прикладных искусств — майолики, мебели. На его страницах отражается музыкальная жизнь и театр.

Появления каждого номера журнала мы ждали с нетерпением. Меня особенно интересовали, кроме снимков с произведений художников разнообразнейших школ и направлений, помещаемые в журнале графические образцы таких мастеров, как Бердслей, Диц, Гейне и другие[49].

Сомов, Бенуа, Лансере, Билибин и Бакст украшали журнал, исполняя для него обложки, заглавные листы, заголовки, концовки. Этими превосходными работами они положили начало графическому искусству, которое довели до большого совершенства. Более молодое поколение графиков: Митрохин, Чехонин, Нарбут и Фалилеев продолжали впоследствии принципы «Мира искусства»[50].

Что касается меня, я была только гравером, но не графиком. Мне никогда не удавалось сделать так мою гравюру, даже самую маленькую, чтобы она лежала в книге, а не убегала прочь. Я не умела (а может, не хотела) подчинить их законам книги. В моих гравюрах были выражены пространство, глубина и перспектива, и они не хотели лежать на плоской странице. Гравюра моя всегда имела свое собственное место — несла в себе свободу, свое самодовлеющее значение. И потому мои гравюры имели значение эстампов, или, иначе сказать, станковой гравюры. Но я не хочу умалять из ложной скромности свое значение как гравера. В ранней моей юности деревянная гравюра была очень распространена. Гравюрой пользовались как наиболее удобным способом передавать изображения, применяясь к типографскому станку. Гравировали на дереве картинки модных журналов, аптекарские и всякие этикетки, технические изображения, иллюстрации и воспроизведения с картин художников. Потом деревянную гравюру стали постепенно вытеснять фотомеханические способы воспроизведения. Тогда прикладная ремесленная гравюра очень понизилась в качестве и даже просто потеряла смысл своего существования.



Петербург. Новая Голландия. 1901

И я задалась целью уничтожить рутину и ремесленное направление, в которое попало это прекрасное искусство, и создать на месте ее оригинальную художественную гравюру. Отчасти это и было главной причиной, почему я, добиваясь свободной гравюры, не стремилась ее снова подчинять законам книжного искусства.

Если мне удалось это сделать, то есть положить основание оригинальной черной и цветной гравюре, я должна быть благодарна моим новым товарищам. Они,

проявляя горячий интерес к моим работам, тем самым поддерживали во мне дух борьбы и стремление влить в это искусство новую жизнь. Одна особенность, скорее недостаток моего творчества, заключалась в том, что я не любила изображать людей на фоне пейзажа, все равно какого — архитектурного или окружающей природы. Сначала решу непременно поместить людей, не придумывая их из головы, а тех, которые у меня сейчас перед глазами. Потом, в конце концов, они каким-то образом мне начинают мешать и беспокоить. Мне кажется, что они только портят пейзаж, нарушают его тишину, его величие, и я их выбрасываю.

Январь 1933 г.

II

1901–1903 ГОДЫ

В зиму 1900/01 года Константин Андреевич Сомов решил писать мой портрет. При этом он сказал, если я буду хорошо позировать, он его мне подарит. Я, конечно, была в восторге и решила, что буду сидеть столько, сколько он захочет, еще и потому, что не хочу дать ему возможности, если портрет будет неудачный, сваливать причину этого на модель. На мой такой вызов и коварство он весело смеялся. В эти годы Константин Андреевич был уже признан большим художником и исключительным мастером. Его самобытность, особое, ему только свойственное мироощущение, удивительная техника неотразимо привлекали внимание всего образованного общества. Он работал исключительно много и усидчиво, вполне владея огромным художественным темпераментом.

Я не буду давать в моей книжке полной оценки блестящего творчества Константина Андреевича — это дело искусствоведа, только скажу, что я высоко ставила этого великолепного мастера, любовалась и восхищалась уже в то время многими



К.А. Сомов. Портрет А.П. Остроумовой. 1901

его вещами и была в восторге, что он будет писать мой портрет.

Писал он меня очень долго: семьдесят три сеанса, которые продолжались иногда по четыре часа. Я с интересом наблюдала за процессом его работы. Сначала Сомов на холсте в продолжение восьми сеансов делал рисунок, покрывая его акварелью и добиваясь сходства. После этого приступил к масляной живописи, краски которой сильно разбавлял какими-то жидкостями. Он начал писать лицо небольшими участками, сразу заканчивая их. Так постепенно, начиная со лба, который он писал несколько сеансов, он спустился к бровям и их работал так же долго, потом один глаз, потом другой, и т. д. Помню, что рот он писал пять сеансов. Когда он кончил подбородок, то есть все лицо, он не вернулся к уже ранее написанному. Не сделал на нем ни одного мазка, чтобы поправить или связать воедино. Вот эта способность в продолжение трех месяцев следовать, не отклоняясь, той задаче, которую он вначале поставил себе, когда задумал этот портрет, меня поразила. И лицо менялось, и выражение на нем. Освещение бывало сегодня другое, чем вчера, — ничто его не сбивало с главной, первоначальной задачи. Он не растерял то художественное чувство, с которым начал так давно портрет. Велик был его художественный темперамент, который дал ему такой заряд, такой подъем, чтобы в продолжение длительной работы так полно и согласованно, по намеченной линии написать портрет. Сначала я позировала в зеленом платье с белой вставочкой, но потом он просил меня надеть черную бархатную блузку с малиновой ленточкой, которую я тогда часто носила. Портрет вышел похож и не похож. Черты лица — мои, и даже поза, и привычный наклон головы, и рука, которую я любила вешать на ручку кресла, — все мое. В то же время много сомовского чувствуется, просвечивает, даже доминирует в нем и, главное, некоторые черты, которые были мне несвойственны. Какая-то мечтательная грустная фигура. Я же, хотя временами и

предавалась припадкам меланхолии, была деятельна, энергична и минутами большая хохотушка. Когда я увидела, что он меня изображает такой мечтательной, разочарованной особой, я нарочно во время сеансов говорила, болтала, смеялась, вертелась, наконец, громко протестовала, — но ничего не помогало. Он твердо и неуклонно выявлял мой внутренний образ, как он его себе представлял. Еще одна особенность этого портрета: он совершенно не передал окраску моего лица, которая была очень контрастна. Белая с голубоватым оттенком кожа и яркий румянец на щеках.

Сначала я думала, что это произошло оттого, что он работал без отхода, так как спинка его стула упиралась в стену, и он брал потому слабее, чем бы это надо было. Теперь я склонна думать, что он нарочно писал меня в таких тонах, подчеркивая еще более тот внутренний облик, который представлялся его художественному воображению. Делая лицо по цвету другое и по силе тона слабее, чем в натуре, и выдерживая соотношение цвета рук и лица, он руки писал очень бледными. Вследствие того, что портрет написан в таких условиях, он выигрывает на близком расстоянии[51].

За год перед этим Константин Андреевич написал портрет «Дамы в голубом», изобразив на нем замечательную по красоте девушку, своего большого друга и моего товарища по Академии художеств, Елизавету Михайловну Мартынову. Портрет — блестящий по красоте и исполнению, но свой я ставлю выше. Последний не отличается внешней красотой; модель, одеяние и предметы вокруг просты и скромны, но в нем чувствуется необыкновенное проникновение художника, конечно, через свою художественную призму, в изображаемую им натуру. Портрет серьезен и глубок. Он чарует при всей своей внешней скромности. Техника портрета доведена до совершенства. Весною 1901 года он был окончен, и окончание его мы торжественно отпраздновали. Константин Андреевич его выставил первый раз на выставке «Мира искусства» в 1902 году. Потом он был послан на между-

народную выставку портретов в Берлин, где вызвал много восторженных отзывов в печати[52].

Я и раньше дружила с Константином Андреевичем в бытность мою в Академии художеств и живя бок о бок в Париже, но «совместная работа», как я называла писание им моего портрета и мое позирование, еще больше духовно сблизила нас. Все, что совершалось вокруг — в области изобразительных искусств, в театральном мире, в литературе, в событиях страны, — горячо обсуждалось нами, и, конечно, я была под его большим влиянием, хотя на моем творчестве внешне оно не отразилось. Его большая культура, острота глаза и изощренность вкуса, огромная требовательность к своей работе, к технике ее — все это влияло на мой внутренний рост.

Он был для меня образцом большого мастера, который, обладая огромным талантом, считал необходимым очень упорно работать над каждой своей вещью, добиваясь совершенства техники и наиболее выразительной передачи своих внутренних переживаний.

Я еще в Академии художеств была восхищена живописью в его ранних вещах. После этого прошло два-три года, и Константин Андреевич стал одним из самых ярких представителей «Мира искусства». Он добивался светлой, звучащей гармонии красок и утверждал самодовлеющую живопись.

* * *

В эту зиму я с моими новыми друзьями ездила в Петергоф смотреть работы Левицкого — портреты смолянок первого выпуска. Они находились в Большом Елизаветинском дворце[53]. До этого времени Левицкого я знала больше по репродукциям, и когда увидела впервые эти превосходные полотна, то пришла в восторг. Редкая красота и изящество живописи ярко были выражены в этих вещах.

Это первое впечатление от знакомства с портретами Левицкого осталось для меня на всю жизнь незабывае-

мым. Бенуа и Дягилев восхищались русскими портретистами XVIII века: Левицким, Боровиковским, Рокотовым, я уже не говорю об иностранных художниках, работавших в России. Отыскивали их произведения, помещали статьи о них в журнале «Мир искусства» и таким образом знакомили общество с превосходными художниками, которые в то время были как будто в забвении.

Я даже начала писать портрет моей сестры Лили, подражая Левицкому. Портрет был очень большой. В легком светлом платье, на фоне большой залы с колоннами изображала я мою сестру. Она мужественно позировала мне, подражая танцующей смолянке. Я не справилась с этой задачей. Лицо и руки написаны недурно, почти доведены до конца, но платье, фон, паркет исполнены по-ученически: робко, связанно. Я никогда его не выставляла, так как считала его слабой вещью, а потом, лет десять назад, его обрезала, оставив только голову и руки.

Вообще, несмотря на увлечение гравюрой, я много работала маслом, все больше портреты моих родных и знакомых[54]. Но эти работы меня не удовлетворяли. Уистлер был прав, когда говорил при расставании со мной, что я мало у него училась, что мне нужно было дольше побыть у него и глубже воспринять, так сказать, органически связаться с принципами искусства, им проводимыми. Когда я начинала писать маслом, вылезали старые навыки, воспринятые в Академии художеств.

Краски, которые Уистлер предписывал употреблять своим ученикам, кончаясь, постепенно исчезали с палитры. Я заменяла их привычными, употреблявшимися мною до Уистлера. Живопись становилась грязнее, резче, производила впечатление сырой, что так не любил Уистлер. Все это я видела, приходила в отчаяние, но вытравить то, что приобрела в продолжение многих лет, не могла, это было сильнее меня.

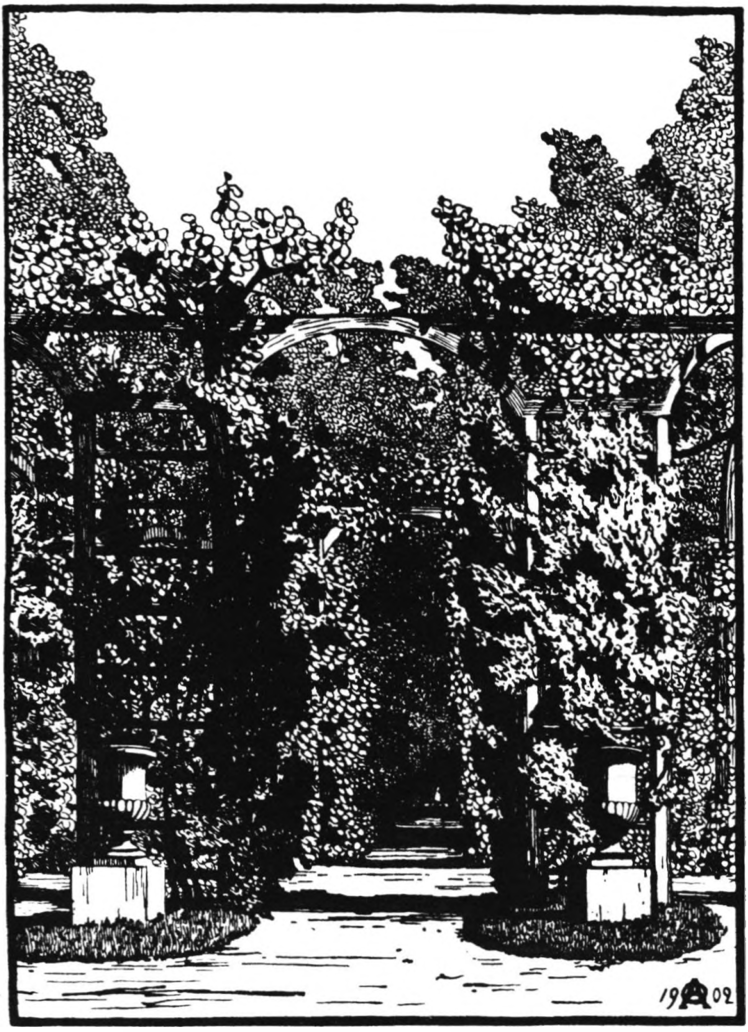
Подготовляя рисунки для гравюры, я покрывала их акварелью. Здесь акварель играла для меня подсобную

роль. Но потом, постепенно, я стала придавать ей большее значение. В этой области у меня не было ни привычных навыков, ни усвоенных традиций, и мне свободнее было в ней работать и совершенствоваться.

Существовало общество акварелистов, которое устраивало каждый год свои выставки[55]. Я с пренебрежением относилась к нему, так как на выставках бывало много, может быть, и с большой техникой и с мастерством исполненных, но слащавых, красивеньких, чистеньких вещей, до тошноты сахарных, чего я больше всего не переносила в живописи. Я начала искать своих путей. Техника акварели мне давалась с величайшим трудом, но я надеялась это преодолеть, а пока никому работ не показывала и не выставляла.

Граверная техника мне давалась легко, хотя брала много времени и сил. Резать, именно «резать» доску мне не представляло никакой трудности. Инструмент сидел крепко в ладони, рука была тверда, точна и послушна воле художника. Локти рук были подняты и не касались стола, дабы дать движению резца наибольшую легкость. Большой палец правой руки, к которому прилегал инструмент, крепко опирался на доску. Инструмент быстро бегал по доске, которую левая рука подвигала ему навстречу. Когда резец был хорошо наточен, он впивался в доску. Но я часто ленилась его точить. Будучи тупым, он срывался с доски и иногда впивался в левую руку, чаще всего в указательный палец. Один раз я разрезала сухожилие на пальце, когда гравировала «Зимку». Но все эти неприятности были вначале, когда я горячилась, торопилась и была нетерпелива.

Еще должна прибавить, что, вырезая черную гравюру, я наносила на доску рисунок, очень легко намеченный карандашом, который, постепенно стираясь, не стеснял гравера мыслить и чувствовать по-граверному и резать доску, не копируя штрихи карандаша. В особенности я никогда не наносила пером и тушью рисунок на доске. Один раз только сделала исключение для гравюры «Турецкая беседка»[56].



Павловск. Турецкая беседка. 1902

Подготовляя цветную гравюру, я рисунок, чаще всего подкрашенный акварелью, сняв предварительно с него кальку, разлагала на части. Так сказать, расчленяла его для каждой отдельной доски, при этом отбрасывала все случайное и малохарактерное. Получалось упрощение, за ним синтез и вместе с этим стиль. Итак, вначале я видела свою будущую вещь в разъединенных, почти непонятных кусках, работая над каждой доской отдельно. Необыкновенная увлекательность работы заключалась в почти неожиданном результате ее, когда, вырезав все доски с их разным назначением, накатав на них вальком предназначенный для каждой тон и отпечатав на один лист все доски, получаешь вдруг цельный, законченный образ. Тот образ, который был у меня в воображении и который так хотелось воплотить. Эту блаженную минуту нельзя сравнить ни с чем. Мне часто приходила мысль: «Как жаль, что мои близкие не могут переживать того же».

Иногда не сразу получалось то, что хотелось. Не удовлетворял какой-нибудь тон, или в резьбе бывали неполадки. Приходилось тогда тратить много времени и терпения, чтобы добиться удовлетворительного результата и все свести к одному. Но это бывало редко.

Иногда самой приходилось удивляться неожиданному результату работы и ошибаться в оценке. Один раз, вырезав гравюру «Фейерверк 14 июля в Париже», я была неприятно поражена тем, что получилось, и уничтожила доски этой гравюры[57]. Только через несколько лет я оттиск этой гравюры дала на выставку и услышала много похвал*.

«...Вчера закрылась наша выставка...[58] В последние дни на выставке бывала гибель народу. В день более тысячи, и жаль было ее закрывать. Вся компания очень внимательна ко мне, до преподнесения цветов...»[59]

Мне особенно запомнилась эта выставка. Какой-то светлый праздник искусства! Дягилев с присущим ему

* Об этом я пишу в 8-й главе. *(Примеч. авт.)*

организаторским талантом и, как всегда, с большим вкусом устроил ее. Официальные залы Академии художеств были превращены в небольшие, изящно отделанные комнаты с красивой старинной мебелью. Много цветов – гиацинтов. Отлично развешаны картины. Не только ни одна не мешала другой, а, наоборот, одна выдвигала другую. Это уже талант развески Дягилева. Какое блестящее собрание имен. Серов с двумя превосходными портретами: «Николай II в тужурке» и «Боткиной». Нестеров – эскизы для Абастуманской церкви, Коровин – великолепные декоративные панно для Всемирной выставки в Париже, Врубель – его замечательная «Сирень» и «Ночное». Отличные акварели Бенуа, изысканные вещи Сомова, превосходный Пурвит и Рушиц. Этих двух пейзажистов я очень любила. Очень красивые портреты Браза. Еще раз полюбовалась портретом художника Рушица работы Браза. Этот портрет был среди его работ, когда он оканчивал Академию художеств, и я о нем уже упоминала. Картины Лансере, Билибина, Малютина, Рябушкина и других. Наконец, превосходные скульптуры Трубецкого и Голубкиной[60].

Я дала шесть цветных гравюр: «Восход луны», «Коровки», «Голубая Финляндия», «Дорожки», «Сидящая фигура», «Три озера»[61]. Перед открытием выставки Дягилев, взяв меня за локоть, подвел к моим вещам, спросив, довольна ли я их местом. Он их повесил рядом с вещами Серова.

– Очень. Больше, чем они заслуживают, – сконфуженно ответила я.

4 мая произошло избиение студентов во время демонстрации у Казанского собора. Молодежь – чуткая, впечатлительная, не могла не реагировать на режим Николая II. Организовывались сходки и забастовки, и бурливая река выливалась из стен университета на улицы города. Произошли столкновения с полицией. Среди студентов были пострадавшие.

«...Прости меня за мое долгое молчание. Не могла писать, да и конец. У меня до сих пор лежит запечатан-

ное письмо к тебе и непосланное. В одном я тебе описала все наши беспорядки, как они были, но боялась послать и потом быть арестованной, — ведь это у нас теперь практикуется. Число арестованных дошло до двух тысяч. Другое написала, выпуская все гадкое и подлое со стороны правительства, — вышло неправдоподобно и непонятно для тебя. О другом о чем-нибудь не могла и не хотела говорить, так как меня все эти истории больше всего волновали после знаменитого воскресенья, когда их били и убивали на площади. Со мной сделался такой нервный припадок, что я пролежала два дня в кровати, и потом при мне избегали говорить об этом, а меня это еще больше злило...»[62]

В эти годы, после моего возвращения из Парижа*, у нас, у трех сестер (братья были женаты и не жили в Петербурге), постоянно возникали с отцом споры на политические темы. Что касается меня, то я очень развилась после моего житья за границей. Освободилась от пут и шор, которые закрывали мне настоящее понимание окружающей жизни. Мы, молодежь, сочувствовали протесту, революционным выступлениям. Наши симпатии были на стороне бастующих. Мы ненавидели монархический режим. Но, желая быть правдивой, я не хочу себе приписывать больше и представлять себя не такой, какой я была в те годы. Конечно, мое политическое сознание в то время из рамок либерально-буржуазных идей не выходило. За двадцать семь лет, истекших со времени великой революции, сознание мое политически выросло и оформилось.

Мой отец нам много раз говорил, что он нас не может обеспечить на будущее, что он нам даст хорошее образование, а зарабатывать на жизнь мы должны будем сами.

Моя сестра Соня окончила консерваторию, Лиля кончила Высшие женские курсы по химии. У нас очень много бывало студенческой молодежи. Еще в 1897 году,

---

* В 1899-м. *(Примеч. авт.)*

после самоубийства Ветровой, когда студенты устроили демонстрацию, а полиция их избивала нагайками, мы приходили в исступленное негодование. Мой младший брат Иосиф, Сергей Васильевич и многие наши товарищи были арестованы и после нескольких дней сидения в тюрьме высланы на время из Петербурга. С тех пор брожение студентов не прекращалось[63].

Я стала презирать нашу официальную прессу. На деле увидела, как она лжива и реакционна. Живя в Париже и читая ежедневно французские газеты о процессе Дрейфуса, который в то время пересматривался по распоряжению французского правительства и очень волновал общественное мнение страны, я видела, просматривая нашу газету «Новое время», как в ней искажались несомненные факты, давалось читателям совершенно неверное представление о них.

Родители с опасением слушали наши разговоры и протесты. Мы слышали, что, кроме студенческих, во многих местах начались волнения рабочих. Чувствовалось, что страна начинает бурлить.

* * *

Лето 1901 года я провела с моими родителями и сестрами в Павловске. До этого года я плохо знала Павловск и его великолепный парк[64].

«...Вот уже вторая неделя, как мы переехали в Павловск. Парк восхитителен, очарователен, особенно теперь, весной; он напоминает сильно Версаль; можно даже сказать, что некоторые места почти точно скопированы*, такая же тонкая, изысканная красота, только в Версале все это грандиознее, богаче, шире, царственнее, но тот же стиль, веселый, грациозный. Он необыкновенно уютен и удобен для влюбленных парочек. Озера, речки, мостики, уединенные беседки на остро-

---

* Сейчас я не согласна с тем, что Павловский парк так похож на Версальский. *(Примеч. авт.)*

вках. Идешь по дорожке и вдруг приходишь к какому-то античному храму, читаешь: «Храм дружбы», там — «Храм любви», там — уютная скамейка, там — дерновый диван приготовлен для отдыха.

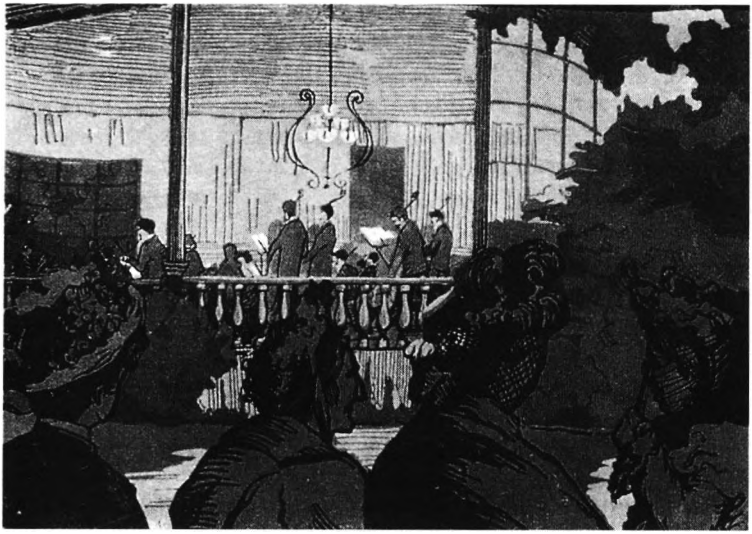
Что касается жизни, то здесь она неприятна — масса народу, а главное — приезжают гости из города, надо быть «одетой», а для меня это скучно при моих занятиях»[65].

Чтобы обрисовать полнее мое лето в Павловске, приведу еще одно письмо к К.П.Т. от 5 июля 1901 года.

«...Что касается меня, Адюня, я работаю не много и не мало по количеству работ, но все-таки до усталости почти каждый день. Я восхищаюсь Павловском (парком), и если бы не толпа, не люди, то не знала бы очаровательнее места. Делаю порядочный круг, чтобы встретить по дороге как можно меньше людей. Почему толпа всегда так несносна? На музыке я была всего два раза. Много читаю. Теперь читаю Шильдера «Александр I», как раз для Павловска, где все напоминает Павла и его семью, а главное, еще Гофмана «Кота Мурра», и я в восторге[66]. Читаю по-немецки, хотя трудно, так как книга написана несколько устаревшим языком, но мои труды вполне оплачиваются тем наслаждением, которое я получаю от книги. Она немного фантастична, немного мистична, в высшей степени остра и носит какой-то необычный, странный колорит...»

На наш двор часто заходил бродячий музыкант, который играл на шарманке старые-старые мелодии. Фантастичность и романтизм вещей Гофмана как-то еще больше сгущались на фоне этой музыки. У меня так тесно связались Гофман и эти мелодии, что спустя много лет при этих давно слышанных звуках вырастали картины и события из «Кота Мурра», и, наоборот, когда я брала книжку Гофмана, в душе начинали звенеть старые мелодии.

Итак, несмотря на частый дождь, на надоедливую толпу, на припадки уныния и сомнения, я много работала. Собирала материал для будущих гравюр: выреза-



Эстрада в Павловске. 1901

ла «Маленькую эстраду», «Павловский вокзал» и «Павловский пейзаж», сделала акварели для ряда открыток, исполненных потом оригинальной литографией в красках[67].

В то время я решила, что мне надо своим искусством зарабатывать деньги.

Здесь я встретила неодобрение моей семьи, моего отца, который сам себе противоречил. Старалась им представить доводы, что, если бы я была мужчиной, да еще семейным, им не казалось бы странным, что я продаю свои гравюры, чтобы прокормить семью. Почему же я не могу этого делать? Доказывала им, что всякий человек за свой труд, за свое знание имеет право на плату, что нет ничего неловкого брать за это деньги. Если мне стыдно это делать, то это ложный стыд, и мне надо его преодолеть. Отец сконфуженно улыбался и говорил: «Ну, Ася, не надо, не бери денег». Но я думала: «Ведь мое искусство приобретает какой-то любительский ха-

рактер. Барышня от нечего делать занялась каким-то дамским рукоделием и раздает свою продукцию». Утешала себя мыслью, что первые шаги всегда трудны. Людей посторонних (близкие не интересовались гравюрами) надо было приучать мне платить за них.

Вспоминаю один случай из многих, когда я твердо решила провести свою линию. Среди знакомых отца бывал П. Деларов[68]. Он известен был как собиратель старинных картин и гравюр, имевший очень хорошее собрание их. Деларов где-то увидел мою гравюру «Персей и Андромеда» и однажды, приехав к нам в Павловск и здороваясь со мной, торжественно произнес: «Позвольте поцеловать вашу гениальную ручку» — и здесь же стал говорить, что моя гравюра для его собрания совершенно необходима. Я обещала ему приготовить и на следующий день уехала в город, чтобы ее там отпечатать. Выбрав несколько оттисков, я отослала ему на выбор с обозначением цены (30 руб. за оттиск). И что же? Он не купил, вернув их мне обратно. Так его собрание и осталось без моей гравюры.

Да и на выставках постоянно происходили разные недоразумения. То какой-нибудь «знаток» объяснял окружающим посетителям, что мои деревянные гравюры — это выжигание по дереву (в то время было распространено такое модное занятие среди светских дам), то покупатель, приобретая мою гравюру, начинал шуметь и протестовать, когда получал от распорядителя выставки отпечатанный на бумаге оттиск гравюры, а не деревянную гравюру, как он того ожидал. Одна известная общественная деятельница и врач О. Каминская сама со смехом мне рассказывала, что горячилась с Дягилевым и протестовала, когда, решив купить мою гравюру, получила оттиск ее. Она требовала оригинал и никак не могла понять, что каждый оттиск, будь их тысяча, все будут оригиналами. Теперь странно об этом слышать, но такова была обстановка, когда я старалась возродить художественную оригинальную гравюру. Это стало исторической давностью. У нас теперь в



Петербург. Лев и крепость. 1901

СССР процветает большая школа прекраснейших граверов.

Осенью 1901 года Дягилев мне заказал десять гравюр – виды Петербурга. Пока было тепло, я ходила по городу и рисовала, собирая материал. В кармане было разрешение от градоначальника. Я спокойно могла рисовать, где хотела. Об этих гравюрах я пишу Аде:

«...Вот уже начинаю четвертую гравюру, и все, решительно все неудачны, и я страшно беснуюсь. «Льва» я считаю скверным. Потом начала милую гравюру «Цепной мост», и очень хорошо, и вдруг зарезала. Третья – «Перевоз около Смольного монастыря через Неву» – совсем неудачная вещь[69]. Хорошо еще, что я их работаю каждую дня по три, по четыре и потому еще не совсем в отчаянии. Могу взамен сделать другую...»[70]

И другое:

«...Невозможно была занята все это время; эти проклятые десять гравюр почти окончены. Если бы вчера не гости, то сегодня я бы совершенно была от них свободна. Исполнила девять гравюр и один рисунок – «Вход в Летний сад». Не посылаю тебе оттисков, так



Петербург. Ростральная колонна (деталь). 1901

как они не представляют особенного интереса, и все равно ты их увидишь в первом номере «Мира искусства». Дягилев был, и они ему нравятся; до отъезда моего к вам в Калугу он мне назначил срок 15 декабря, а теперь сократил на целую неделю, и все-таки я поспела. Ведь молодец!

...Но если б ты знала, как я работала! До тошноты в голове. Теперь мне легче, хотя к 15 декабря я должна сделать еще одну гравюру в журнал «Художественные сокровища России». Бенуа заказал деталь Ростральной колонны[71]. Я ездила в такую даль и рисовала с натуры. Пришлось рисовать при шестнадцати градусах мороза.

...Кажется, будет интересная гравюра. А с 15 декабря я должна делать копию с одного официального портрета и приготовить его к 1 января. Просто некогда оглянуться, а читать и подавно, — совсем поглупела. Кроме того, у меня хлопоты с вещами, которые я посылаю в Москву: то рамы, то фотограф, то упаковщик, то деловые письма.

...У Бенуа я это время редко бываю. Чувствую себя утомленной. Гравюры мои понравились там посредственно. Да если бы они им понравились, то я скорее считала бы, что они ничего не смыслят в гравюре, чем поверила бы, что они действительно хороши...»[72]

Теперь, когда передо мной лежат эти гравюры, а за моей спиной многие годы работы, я сужу о них несколько иначе. Во-первых, хвалить себя за то, что вместо десяти сделала к сроку девять, а десятый — рисунок, не за что. Да еще рисунок этот плох. Во-вторых, среди этих гравюр есть такие, которые совершенно не отражают нашего прекрасного города. Гравюры: «Перевоз через Неву около Смольного монастыря», «Набережная Васильевского острова», еще «Барка около набережной» — могут легко сойти за виды любого приволжского города. В них характерного петербургского ничего нет. Но между ними есть и хорошие гравюры. «Лев» сделан совсем неплохо. «Вид на Биржу», «Фонтанка и Летний сад» тоже неплохи. А гравюры «Новая Голландия» и «Цепной мост» — прямо хороши.

По поводу последней гравюры у меня с Дягилевым произошел короткий диалог:

— Почему, Анна Петровна, вы, изображая дым парохода, сделали в нем черное пятно? Ведь дым же светлый?

— Это... это — желание художника! — был мой категорический ответ.

— Желание художника законно. Я не противоречу, — насмешливо улыбаясь, поклонился Дягилев.

Черную завитушку в дыме я оставила.

Теперь эти мои гравюры кажутся обычным явлением в области черной гравюры. Если их внимательно разобрать и рассмотреть технику, мои новые приемы резьбы, когда я в них прибегала то к белым, то к черным штрихам, то к сочетанию штрихов с отдельными линиями, а то и к взаимному действию черных и белых пятен, станет ясным, что эти гравюры были основанием, истоком, откуда впоследствии выросла и развилась у нас оригинальная художественная черная гравюра. Да, просто раньше никто у нас так не резал. В дальнейших своих работах я стремилась к еще большей краткости и упрощению.

Торопясь их сделать к сроку, я поневоле уходила в свою комнату, удалялась от интересов моей семьи и на-

влекала на себя упреки в равнодушии. Эти два месяца я нигде не бывала, и никто ко мне не приходил, кроме Сережи и Константина Андреевича. Они приходили по средам, а потом, видимо, молчаливо решили приходить в разные дни. Они оба не отличались веселым характером. Сережа сидел часами в углу дивана, рядом со столом, на котором я резала гравюру, курил и изредка обменивался со мной словами. Константин Андреевич тоже был невесел.

В январе 1902 года умер дедушка, отец матери, и скоропостижно — двоюродный брат, Владимир Васильевич Лебедев[73]. Эти две смерти вызвали в нашей семье большую печаль.

У меня был выход — я спасалась у Бенуа. Там совсем другие интересы, другие впечатления. Удивительная женщина была Анна Карловна, жена Бенуа. Всегда бодрая, смеющаяся и живая. Чрезвычайно энергичная и неутомимая. Очень радушная и хлебосольная хозяйка. Строй дома у них был с большим ритмом. В 8 часов Александр Николаевич вставал: выпив кофе, писал картины. Днем уходил в музеи, осматривал частные собрания, потом работал в редакции «Мира искусства». Вечером был дома, в театре, в гостях. Обстановка их квартиры была простая, старинная, изящная. Много произведений искусства. Александр Николаевич отыскивал и приобретал старинные акварели, гравюры, рисунки. Коллекционированию он не придавал исключительного значения, а делал это между прочим. Он собирал и предметы народного искусства. Я часто рассматривала у него собрание деревянных, вырезанных скульптурных фигурок народного творчества. Главные мастерские таких резчиков находились в Троице-Сергиевой лавре под Москвой[74]. Среди фигурок кого-кого там не было! Домашние животные, дикие звери, птицы и всякие, всякие люди: ремесленники, мастеровые, монахи, книгоноши, солдаты и многие другие. Вырезались они необыкновенно ловко, схематично и характерно. Встречались даже целые сцены из басен Крылова, из русских народных сказок. Они не покрывались

краской и потому были пленительного цвета натурального дерева.

Еще у Александра Николаевича была коллекция самодельных народных кустарных игрушек, все больше из папье-маше, покрытых краской или лаком. Они были исполнены не так художественно, как деревянные фигурки, наоборот, были часто аляповаты, но самобытны, и в них просвечивало много юмора, насмешки и сарказма. Нарочито нелепыми изображались барыня, ее кавалер, монах, офицер, жандарм, купец, купчиха. Чувствовалась ядовитая насмешка, выраженная остро и едко. Они напоминали по характеру народные картинки (лубки), собранные Ровинским[75].

«...С Соней у нас окончательно решено, и свадьба будет в апреле[76]. Итак, моя душечка, Болотная* — в трубу. Впрочем, если мы доживем благополучно до осени, то мы все едем в Крым и там увидимся; это будет восхитительно.

...Теперь шьется приданое, и все больше разговор об этом. Соня, что весьма естественно, очень мало чем теперь интересуется, кроме своего замужества, и совсем отошла от моих интересов. Я баклуши бью. Пока светло, пишу копию с портрета, а потом так слоняюсь, и скверные мысли лезут в голову. Надо начать опять усиленно работать...»[77]

«...Я часто хожу к Бенуа, и там бывает очень интересно. Особенно один вечер. Кроме меня, были Сомов, Лансере и Нурок. Смотрели иллюстрации к немецким сказкам, исполненные немецкими художниками, — все раскрашенные деревянные гравюры, как раз для меня. Потом Бенуа с гордостью показывал мне (по его словам) шедевр, который подарил ему Сомов, так называемую графиню Строганову, по каталогу — «После мигрени»[78]. (Эту неприличную картину, про которую я тебе рассказывала!) Я осмелилась отвергать ее достоин-

* Название деревни, куда я и К.П. собирались ехать на лето. *(Примеч. авт.)*

ства и уверяла всех, что она груба, так как эротизм, который во всех картинах Сомова только ощущается, здесь, в этой вещи, бьет по носу, и потому она теряет в своем художественном достоинстве. Меня все осмеяли, уверяя, что во мне это все говорит pruderie* и «барышня»; я отчаянно защищалась и кричала, что здесь уже начинается уклон и что все они падают, раз им это нравится. Все хохотали, я тоже. Потом читали вслух забавную сказку и очень много говорили о разных планах и мечтах: что надо делать, в чем работать, куда идти? С этого вечера я так много вынесла, что пришла домой совсем наэлектризованная.

Кроме того, последнее время я много шила, франчу и недовольна собой...»[79]

Александр Николаевич заставлял меня посещать и светское общество. Я стала бывать у Зинаиды Владимировны Ратьковой-Рожновой, сестры Д.В. Философова. У Сергея Сергеевича Боткина, коллекционера акварелей и рисунков, жена которого Александра Павловна Боткина, урожденная Третьякова, состояла вместе с В.А. Серовым членом комитета, заведовавшего делами Третьяковской галереи. У них я познакомилась с В.Н. Аргутинским[80], с которым потом долго дружила. Служа в Министерстве иностранных дел, он облегчал мне в то время получение из-за границы красок, бумаги, инструментов для моей работы по гравюре. Но надо признаться, что светское общество я по-прежнему не любила и, елико возможно, его избегала...

В этом (1902) году наша выставка открылась в начале марта в залах Пассажа. Много на ней было красивых вещей. Серов дал портрет Юсуповой, превосходный портрет Коровина, Мусиной-Пушкиной, портрет Матэ (офорт). Рылов выставил свою картину «С берегов реки Вятки», Грабарь — очень звучные вещи: «Золотые листья» и «Луч солнца». Врубель дал «Демона», Бенуа — виды Ораниенбаума, Бакст — портрет В.В. Розанова.

* Преувеличенная стыдливость (*фр.*).



Зима с желтым небом. 1902

Сомов — мой портрет, «После мигрени», «Влюбленные». Отличные вещи Трубецкого, Обера — да всех теперь не могу и вспомнить[81].

Я выставила «Павловский вокзал», «Эстраду», «Зимний мотив»[82], «Павловский парк» и гравюры в черном — виды Петербурга. («Павловский парк» я дала в двух расцветках.)

Кроме нашей выставки, были Передвижная, Весенняя, Петербургских художников, Акварельная и многие другие. Мне было скучно на этих выставках. Все как-то серо, убого и провинциально. Интересовали Репин, Суриков, Ге. Остальные передвижники как-то очень понизились в своем уровне и во многом не отличались от «Общества петербургских художников»[83]. Они мало значения придавали живописи как искусству самодовлеющему, которое нельзя подчинять другому искусству без ущерба для живописи. Очень редко мелькала какая-нибудь свежая, молодая вещь: все наиболее яркое, интересное и свежее Дягилев объединил на своих выставках.

Еще в декабре 1901 года в Москве было организовано общество «36 художников» и устроена первая выставка, в которую, кроме москвичей, вошли петербургские художники выставок «Мира искусства». Ко мне с приглашением участвовать на ней приезжали Переплетчиков и В.В. Матэ[84].

В марте я уехала на несколько дней в Варшаву. Моя мать и Соня уже гостили у бабушки[85]. Много родных съехалось туда на сороковой день кончины дедушки. Я много бегала по городу и ездила по прелестным окрестностям Варшавы...

«...Теперь я начну о том, что у нас. Соню повенчали, и она далеко. Ее отъезд меня не очень поразил, так как целую зиму я чувствовала, как она уходит от меня, и тогда мне было тяжелее. За три дня до ее свадьбы умер от нефрита наш любимый дядя Володя Чехович. Мама ездила к нему в Сясьские Рядки, но за два дня до его смерти должна была вернуться домой из боязни, что не попадет к свадьбе Сони из-за весенней распутицы. Можешь себе представить тот колорит, в который была окрашена Сонина свадьба. Дома раздирающие сцены с детьми дяди, с бабушкой, панихидами, трауром. Приготовления к свадьбе, цветы, туалеты. Мы все были в таком состоянии, что готовы были плакать от всякого пустяка. Я желта, как лимон, и худа, как палка. Все наши события меня совсем извели. На днях я уезжаю к брату в Игналино и там буду лечиться»[86].

«...Деточка моя дорогая, здравствуй. Сижу в Игналине и наслаждаюсь тишиной, ничегонеделанием, ленью, весной. Чувствую себя как будто после тяжелой болезни — слабой, заморенной, но с подъемом духа и с надеждой. Лечусь, пью воды, хожу после них, а потом читаю, думаю и наслаждаюсь. Все грустное, тяжелое осталось в Петербурге. Стараюсь не вспоминать о нем, да даже и не надо очень стараться. Зелень, воздух заполняют мою душу и веселят ее. Я давно уже ничего подобного не испытывала. Меня только немного мучает, что работать совсем не хочется, то есть работать я не прочь,

но мне тяжело идти, уставать, печься на солнце и т. д. И в голове у меня и в душе мало материала для работы. Если это временно — тогда ничего. А вдруг я уже состарилась душой? Что тогда? И боюсь я разлениться и все валить на нездоровье...»[87]

Но беспокойство мое было напрасно. Здоровье отчасти, но не совсем, восстановилось, с ним вернулись ко мне энергия и желание работать. Принялась усердно за краски, по которым очень соскучилась.

В следующем письме к К.П. пишу между прочим: «Как я хочу работать — просто ужас! Подъем духа у меня ух как высок! и особенно на краски. Буду в Крыму много работать, только бы здоровье, а то мне кажется, что я никогда не поправлюсь, а теперь все уж пойдет на убыль, и все-таки меня эта мысль совсем не смущает...

...Вчера я была в редакции и видела портрет Николая II, написанный Серовым. В ярко-красной форме (английской) на фоне черноватых листьев; прямо великолепно. Он скоро будет отослан в Англию, и публика его не увидит...»[88]

До отъезда в Крым я ездила погостить к Бенуа. Они проводили лето в Павловске и жили около крепости Бип[89]. Бенуа встретили и приняли меня ласково и нежно. Как сейчас помню маленькую комнатку, кровать, по-



Кипарисы на кладбище. 1902

крытую белым кисейным покрывалом. Белые кружевные занавески на окнах и туалет, убранный белым тюлем. В комнате много цветов. Мне было хорошо у них. Осматривали мы подробно дворец Павла внутри, обошли его снаружи, любовались фресками Гонзаго[90]. Много ходили по парку и много рисовали.

25 июля я с моей матерью и младшей сестрой уехала в Крым, несколько позднее присоединился к нам и отец. Моя дорогая Адя тоже приехала туда со своей матерью. Мы поселились в Алупке, внизу, у самого моря. Меня усиленно питали. Доктор запретил мне больше трех часов работать, но, когда родители мне об этом напоминали, я махала рукой.

Я первый раз была в Крыму и не сразу могла начать работать. Знала я его по картинам художников, и мне он представлялся слащавым и слишком красивым. Надо было подойти к природе иначе, чтобы найти в ней что-то, помимо красивого, принять и понять в ней то, что могло меня заинтересовать, то есть самое в ней существенное, а для этого надо было время.

Часами сидела и изучала прибой волн. Сделала много рисунков его. Очень часто Адя и я, забрав провизию, уходили на целый день в Иванисову рощу, которая лежала высоко в горах. Там жил одинокий старик сторож, с которым мы подружились. Оттуда открывался широкий пленительный вид на Алупку и море.

Мы познакомились со школьным учителем Алупки Сабри Ибрагимом Эффенди. Это был молодой татарин, турецкий подданный, получивший образование в Константинополе. Он говорил по-русски и много рассказывал нам про Турцию и Константинополь. Читал нам по-персидски «Гюлистан» Саади и сразу переводил на русский язык эти ароматные прелестные рассказы Востока. Он мне достал подстрочный русский перевод «Гюлистана». Я вообще любила подстрочники. У меня были «Метаморфозы» Овидия[91] в таком переводе, и я никогда не расставалась с этой книгой, так как с юности любила ее больше всех. В ней так много было

природы. В Крым я брала ее с собой. Она как нельзя лучше подходила к окружающей природе. Зеленый стройный кипарис напоминал рассказ Овидия о бедном мальчике, заколовшем нечаянно молодого оленя. Мальчик так плакал и убивался, что волосы его поднялись вверх и он превратился в кипарис. Молодое дерево лавра казалось нимфой Дафной, за которой гнался Аполлон. Спасаясь, она превратилась в дерево.

В то время в Алупке, в самом местечке, сохранялось еще довольно много старинных обычаев Востока. По вечерам, когда спадала жара, по кривым уличкам начинали мелькать закутанные женские фигуры. Вокруг водоемов собирались татарские девочки. Их волосы были выкрашены хной и заплетены во множество косичек. На голове надеты шапочки, вышитые золотой и серебряной ниткой. На плоских крышах саклей сидели и стояли татарские женщины. Раздавался призыв муэдзина на молитву. Застывший Восток, застывшая жизнь!

Я подолгу простаивала перед подвальными окнами турецкой пекарни. Необыкновенно красочная картина представлялась взору. Несколько коренастых широкоплечих турок с обнаженными до пояса торсами, с мускулистыми руками, с красными фесками на головах хлопотали с булками. Из готового теста они с необычайной быстротой лепили булки, укладывали на громадные железные листы и ловко отправляли в жаркую печь. Длинными лопатами перевертывали их. Готовые выбрасывали из печки, ловко подхватывая на лету. Освещение всей картины было фантастично, особенно когда открывали заслонку раскаленного устья печи и все освещалось красным светом, а от человеческих фигур падали темные двигающиеся тени.

Устраивали мы и кавалькады. После одной из них, когда сильно пострадала моя лошадь, а я была на волосок от гибели, я дала зарок никогда не ездить верхом. Это было так: мы поехали из Алупки в Эреклик, который лежит высоко в горах над Ялтой. Нас было шесть всадников. Два проводника, которые ехали с нами, предупреждали нас,

что моя лошадь с норовом, — не позволяет перегонять себя, горячится и способна понести. Я просила мне дать другую, но по каким-то соображениям ее оставили для меня. В верховой езде я была не новичок, так как училась ездить. Поднялись мы туда благополучно. Дорога, крутая и каменистая, шла среди густого прекрасного леса. Разогретый солнцем, он был напоен удивительным ароматом. На обратном пути лошади пошли крупной рысью, и я видела, как зорко моя лошадь следила, чтобы идти впереди. Моя сестра Лиля, азартная в душе спортсменка, стала подгонять свою большую, в серых яблоках, кобылу. Моя лошадь, как только заметила, что с ней поравнялась другая, резко ускорила свой ход. Сестра еще подогнала свою. Проводник и я ей кричали, чтобы она этого не делала, но она смеялась и не слушалась, охваченная задором. Мы уже галопом неслись вниз по каменистой, зигзагами спускающейся дороге, и я не могла управлять своей лошадью, которая, задрав голову, неслась как одержимая. Вплотную за нами скакали остальные всадники.

Вдруг моя лошадь, на всем ходу, неожиданно поскользнувшись на большом, гладком камне, упала на землю, мордой вперед, согнув в коленях ноги. В момент падения я почувствовала, как она с силой ударилась животом о землю, и меня подбросило, точно на пружинах. При падении я отпустила поводья лошади и в ту же секунду была уже на ногах и стояла рядом с нею, освободившись непонятным образом так легко и скоро от седла и стремени. Но в это короткое мгновение у меня молнией пронеслась мысль: сейчас, сейчас я буду раздавлена копытами несущихся галопом вплотную за мной четырех лошадей. Это было краткое мгновение, но во время него я остро пережила ожидание смерти.

Вот-вот меня начнут топтать подковы лошадей. И ничего. Я стою, не шевелясь, около упавшей лошади, жива и невредима, а лошади — какие умные! — они со всадниками, на всем скаку, не имея возможности остановиться, галопом проскакивают мимо меня, по две с каждой стороны. Моя сестра, взволнованная случившимся, умчалась

вперед, боясь вернуться. Она была убеждена, что меня раздавили...

В общем, лето в Крыму я провела очень хорошо и совершенно отдохнула от последствий тяжелой зимы и немного привыкла к разлуке с моей любимой сестрой. Перемена обстановки, новая природа обновили мои духовные и физические силы.

«...Давно я не чувствовала себя так хорошо, так бодро, такой здоровой, что, кажется, могла бы каменные стены рушить.

Наплыв мыслей, планов, которые рвут меня на части, и не знаю я, за что сейчас приняться. Одно только знаю, что во мне накопилось столько силы, столько ощущений и чувств, которые мне хочется как можно скорей выразить в формах. Мне даже не хочется кого-либо видеть, что-либо слышать и чем-либо интересоваться, что дает большой город, а только как можно дольше сохранить полноту своей внутренней жизни, все драгоценное, что я накопила, и мне постоянно приходится сдерживать себя и свои порывы из боязни, чтобы «аромат кипарисовых рощ, роз и горного воздуха» не улетучился слишком скоро, бесследно и бесплодно...»[92]

Но жизнь брала свое. Как только я приехала, мои товарищи побывали у меня. Сразу появились новые заботы, новые задачи.

«...Сомов смотрел мои работы, был, как всегда, искренен и правдив, слушал внимательно как серьезное, так и вздор, который я ему рассказывала. Он говорит, что очень рад, что может совершенно искренне и от души сказать, что я сделала огромные успехи как в колорите, так и в рисунке, что мои работы серьезные и строгие, хотя немного сухи. Особенно хвалил этюд, который я написала у Бори (моего брата), — хоть сейчас на выставку, даже не хочет, чтобы я дописывала небо. «Ай-Петри» ему меньше понравилось. Ему не понравились облака и небо. Я с ним совершенно согласна, да и ты, я думаю, тоже. Некоторые мои рисунки он нашел хорошими: «Мисхорское дерево», «Прибой» и другие.

Я виделась с Грабарем, он очень внимателен и любезен со мной. Ни Аргутинский, ни Философов у меня еще не были, зато пришел сейчас же Дягилев по поводу «моего номера»[93]. Был очень обстоятелен и даже оставил мне записку по пунктам, что мне надо делать. Номера 8 и 9 «Мира искусства» не вышли еще, так как Дягилев был болен и ему делали в Берлине операцию. Бедный Философов опять очень болен, ездил тоже на консультацию в Берлин, и ему опять надо резаться. Мне до глубины души его жаль...

У Бенуа мне было скучно. Там все время говорили об «Ипполите», которого я не видела, так как простудилась и благоразумно не поехала в театр[94].

Моих гравюр в номере будет двадцать одна, и я должна сделать заглавный лист, но мне страшно не хочется.

«Турецкую беседку» я уже начала, нарисовала на доску и принялась уже резать — египетский труд.

Послала Сабри Эффенди два тома Эдгара По и «Доктора Штокмана»[95] и премилое письмо.

Сомов все время говорит, как я подурнела и что мне надо отгореть, — мне только весело. Вообще, мне радостно...»[96]

Я энергично принялась за работу — готовить гравюры к декабрьскому номеру «Мира искусства».

Но я слишком налегла на работу, опять забывая свои малые силы, и опять сорвалась.

Уже в начале декабря я пишу К[лавдии] П[етровне], жалуясь и на болезнь, и на вынужденное безделье, и на то, что раз я не работаю — я не живу, и на одиночество, и на припадки тоски и меланхолии. Чувство одиночества во мне сильно обострилось с выходом Сони замуж, когда из нашей большой семьи остались только я да Лиля, младше меня на десять лет, которая не разделяла моих интересов и вкусов.

«...Это время я была больна, случился опять припадок острого ревматизма. Опять рука у меня повисла. Я не могла работать, скучала невозможно целую неделю. А все время читать мне, наконец, и надоело. Перечитывала Платона и В. Розанова.

За это время посетил меня Философов, был мил и умен как всегда, но было бы лучше, если б не был так korrektен и воспитан. Он просил у меня данных к моей биографии (!). Я ничего не начинала работать для себя, все возилась с номером моим...»[97]

Елизавета Михайловна Мартынова и одна художница — бывшая академистка — затеяли рисовальные вечера на артельных началах. Пригласили Сомова, Лансере и других, всего восемь человек, и когда Сомов спросил обо мне, то они ему сказали: «Нет, мы не хотим Остроумову — она слишком умничает». Но вчера прислали мне приглашение, за которое я поблагодарила и, конечно, отказалась.

Я все это время хандрила, но вот сейчас, здесь, сидя совсем одна во всей квартире очень поздно вечером (и это мне приходится часто проделывать), я думала, думала, думала без конца... И вот с гордостью могу сказать: только в себе опять черпаю бодрость и желание работать.

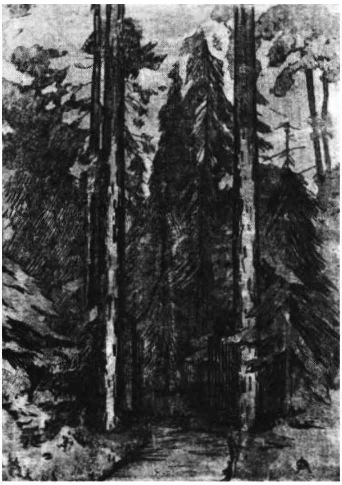
У Бенуа мне скучно. Их среды теперь превратились в какие-то светские рауты. Это произошло оттого, что, когда Общество поощрения художеств предложило Бенуа редактировать новое повременное издание «Художественные сокровища России» и он принял эти обязанности, то в редакции стали собираться его товарищи художники, и там сосредоточилась художественная жизнь общества «Мир искусства». Дома у него собирались малознакомые мне люди. Бенуа решил посвятить этот журнал публикациям старинных предметов искусства, находящихся в России в различных музеях и частных коллекциях. Создав его, Бенуа показал свою огромную эрудицию. Журнал знакомил зрителя со всевозможными отраслями искусства, предметы которых были подобраны с исключительным вкусом и знанием. Конечно, этот журнал имел большое влияние на художественное сознание современного общества и художников.

«Меня страшно смешат некоторые члены нашего кружка: Бенуа, Дягилев, Философов и другие. Они, конечно, слышали, что я привезла с собой работы маслом, и, так как Бенуа ничего порядочного не видал у меня по

краскам, боится и спросить, а вдруг я захочу выставить, а работы слабы, а Дягилев и потому еще, что он определенно хочет видеть во мне только гравера, ему он гораздо нужнее, и потому он... замалчивает о моих работах и не показывает никакого интереса к ним и особенно настаивает на гравюрах, думая и надеясь направить меня по тому пути, который они мне определили. Они не знают, что я привыкла делать всегда то, что меня в данную минуту интересует, а совсем не под чьим-нибудь давлением!

Я соскучилась по краскам. Начну портрет бабушки. Конечно, у меня никакого нет желания выставлять, тем более что и нечего еще, да меня это никогда и не увлекало к работе. Меня всегда толкало к работе мое внутреннее чувство и жажда...»[98]

Я стремилась к живописи, к краскам. Работала много, но мои масляные вещи меня не удовлетворяли. В них не было ничего нового, самобытного. То, что я восприняла от Уистлера, я не в силах была приложить к масляной живописи. Мешали мне прежние традиции и старые навыки. И я бросилась в сторону цветной гравюры — в ней для меня была полная свобода действий. Ничто меня в ней не связывало, и я мою жажду к живописи начала удовлетворять в цветной гравюре, открывая там новый путь. Мне легко было проводить в ней принципы, преподанные Уистлером. Законы светописи, пятна, воздушная пространственность — все, все, чему он учил меня, я легко применяла к новой, незнакомой для меня области искусства. Я по совести могу сказать, что в



Ворота в Павловском парке. 1903



Павловск. Павел I. 1903

цветной гравюре на меня имел исключительное влияние Уистлер. За 1902 год я сделала ряд гравюр в черном, навеянных Павловским парком: «Экслибрис Лили», «Ворота в Павловском парке», «Сломанная ель», «Турецкая беседка», «Набросок». Под влиянием Крыма — «Кипарисы на кладбище». Из цветных гравюр: «Летний сад», «Зима с желтым небом», «Ветка», «Волна», «Павел I».

«Летний сад» я работала с огромным увлечением. Мне нравилась тема. Рисунок веток и танец снежинок между ними. Иногда я ее печатала в серебристо-серых тонах, как бы подернутую легким туманом. Иногда я делала небо более светлым, как будто сейчас проберется солнце, и стволы деревьев печатала темнее, и получался более веселый, бодрый пейзаж. Я любила эту гравюру.

Много возилась я с гравюрой «Павел I». Никак не удавалось выразить то, что хотелось. Мрачная фигура

17 – 44

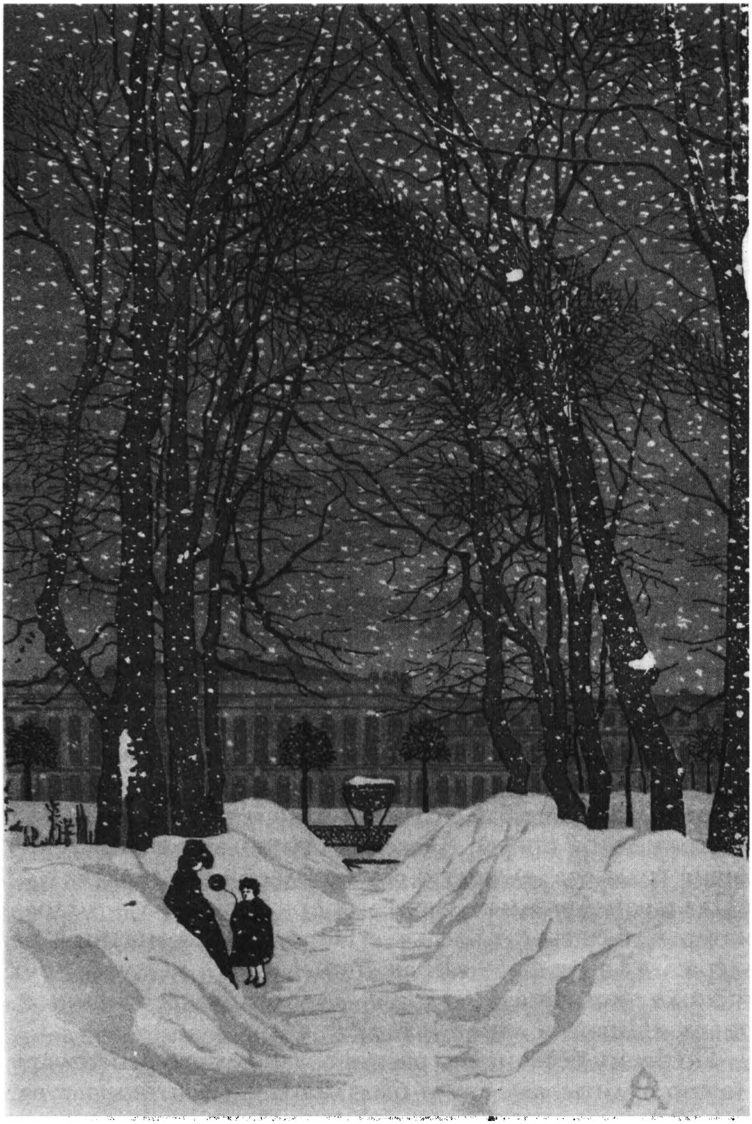


Сломанная ель. 1902

Павла, трагичная и жалкая на фоне сияющей солнечной природы, и темные грозовые тучи, собирающиеся на небе. Одновременно с работой по цветной гравюре шла у меня борьба по усвоению акварельной техники. Об этом я уже упоминала.

* * *

Александр Николаевич Бенуа владел театральным гением, или, наоборот, театральный гений владел им. Бенуа с необыкновенным пылом и страстью интересовался театром и, как во всех областях культурной жизни страны, стал принимать и в театральном искусстве самое близкое участие. Его музыкальность, абсолютный слух,



Летний сад зимой. 1902

огромный творческий темперамент давали ему возможность в этой области проявить свою богатую, тонкую, художественную культуру.

В конце января 1903 года шла опера Вагнера «Гибель богов». Эскизы декораций и костюмов делал Александр Николаевич. В постановке ее он принимал живейшее участие. Декорации были написаны К.А. Коровиным[99]. Я помню, как вся наша компания была на первом представлении. В партере виднелось много знакомых и выдающихся художников, литераторов, артистов. Я была в ложе с Анной Карловной, и с нами сидели Сомов, Лансере и Нувель. Александр Николаевич то и дело убегал из ложи за кулисы, когда замечал какие-нибудь неполадки. Мы все волновались. Но декорации были очень красивы и живописны, костюмы характерны и выразительны. Исполняя эскизы к этой опере, Александр Николаевич стремился преодолеть рутину и шаблон постановок в Байрейте[100] и за границей. Его декорации, исполненные таким мастером живописи, как Коровин, производили впечатление большой убедительности и правды. Моментами зритель совсем забывал, что это театральное «действо». Ему казалось — реальная жизнь проходит перед его глазами.

Сцена, когда убитого Зигфрида несут в лесу под звуки погребального величественного марша, вызывала мурашки в спине, и слезы закипали на глазах. Сцена гибели богов и Валгаллы была сделана ярко и сильно.

Кроме этой оперы, Александр Николаевич в последующие годы создал целую серию блестящих спектаклей: «Павильон Армиды», трагедия Грильпарцера — «Праматерь», балеты «Жизель», «Петрушка», комедии Мольера: «Тартюф», «Брак поневоле», «Слуга двух господ», комедия Гольдони — «Хозяйка гостиницы», опера «Пиковая дама» и т. д.[101]

По этому бесконечно разнообразному его репертуару можно судить, как велик был диапазон его творчества. Какой неиссякаемый источник фантазии был в душе этого замечательного художника!

Другие члены общества «Мир искусства» также участвовали в театральной жизни страны, доводя оформление пьес до высокого совершенства. Бакст дал «Фею кукол», «Ипполита» и «Эдипа в Колоне». Балет «Фею кукол» я особенно любила. С необыкновенным вкусом и с неисчерпаемой живописной фантазией исполнены декорации этого балета и особенно костюмы кукол. Они были верхом красоты и грации. Каждая балерина казалась очаровательной, и в их костюмах чувствовалась любовная забота художника, проявленная им до последних мелочей.

В античных трагедиях Бакст был прост, величествен и тонко и стильно давал картину античной жизни. Он еще создал чудесное оформление для балетов «Карнавал», «Вакханалия» и «Саломея». Другой член общества «Мир искусства» А.Я. Головин был в своем роде неподражаем. Декорации для «Псковитянки» Римского-Корсакова вызывали у публики неудержимые возгласы восторга. Назову его главные постановки: «Золото Рейна», «Руслан и Людмила», «Кармен», «Борис Годунов» и многие другие. Трудно сказать, какие из этих вещей были самые лучшие. Декорации Головина очень колоритны, прекрасно и остроумно задуманы, широко и свободно исполнены. Спектакли с его декорациями были блестящи и доставляли наслаждение глазу и чувству зрителя.

Рерих дал очень выразительный образ комедии Лопе де Веги — «Фуэнте Овехуна». В ней он красками, сгущенными и богатыми, передал характер далекой Испании. Дальше он дает эскизы декораций и костюмов для «Пер Гюнта» Ибсена, «Сестры Беатрисы» и т. д.

Константин Коровин своими постановками «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Дочь фараона», «Севильский цирюльник», «Хованщина», «Спящая красавица», «Золотой петушок», «Царь Салтан» и еще другими прославился как один из первых декораторов наших театров[102]. Коровина членом общества «Мир искусства» я назвать не могу. Он им не был. Но он дру-

жил с Бенуа, Серовым, с Бакстом и постоянно бывал в их обществе. Участвуя в выставках «Мира искусства», он часто приезжал в Петербург.

Кустодиев впоследствии делал отличные театральные постановки[103].

Из всего мною сказанного можно заключить, сколько прекрасного, исключительного по вкусу, таланту и культуре мне и моим современникам приходилось видеть на этих постановках. И я думаю, что не ошибусь, если скажу, что в то время театральное искусство в своем оформлении достигло наивысшей степени, и с ним принципы «Мира искусства» проникли в общество, облагораживая вкус и возвышая культуру.

В те годы, 1900–1903, появились в Петербурге японцы. Они продавали гравюры старых японских мастеров. Потом продавали ман-гуа (книжки) и нэцкэ — маленькие фигурки, вырезанные из дерева и кости. Конечно, среди этих предметов гравюры больше всего притягивали мое внимание. Меня в них привлекали характерные черты японского искусства — сочетание реального с фантастичным, условного с действительным и необыкновенная легкость передачи мгновенности движения. Но, помимо этого, меня особенно интересовала техника резьбы и печатания цветных гравюр. Старинные японцы свое печатание гравюр довели до совершенства. Градация тона, зависящая от увеличения или уменьшения давления, печатание с вырезанной доски без краски, то есть белым по белому, причем резьба заметна только от скользящего света по поверхности листа, переход одного тона в другой, то внезапный, то постепенный, — все это давало мне массу материала для изучения. Я уж не говорю про неожиданные и изысканные сочетания тонов в этих гравюрах.

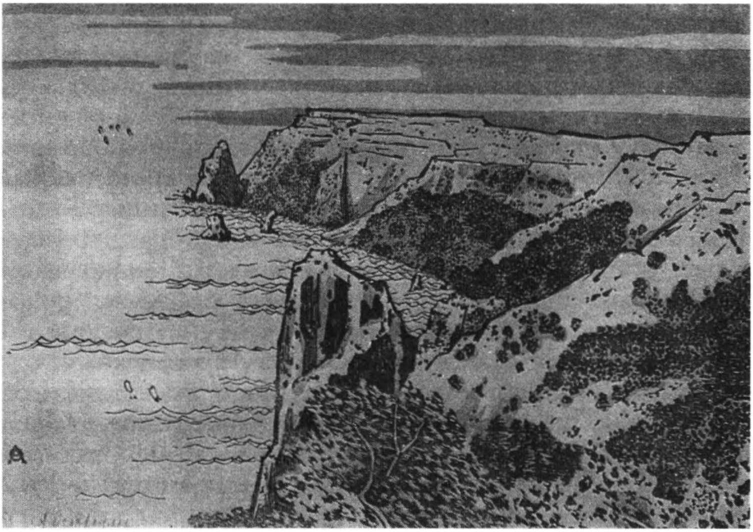
Мои товарищи еще больше меня увлекались японским искусством, и каждый из них стремился собрать для себя хорошую коллекцию гравюр. Как мне помнится, наиболее рьяные собиратели были И.Э. Грабарь, С.П. Яремич, В.Я. Курбатов и С.В. Лебедев. Они способны были часа-

ми рассматривать какой-нибудь гравюрный лист, обсуждая достоинства и недостатки его. Выучились читать японские надписи имен художников. Иногда попадались великолепные листы из серии «36 видов Фудзи» гениального Хокусая, упоительные пейзажи «Провинции Иедо и Киото» Хиросиге, грациозный и трогательный изобразитель женщин — Тоёкуни, воинственные Куниссада и Куниёси и другие удивительные мастера. Это увлечение продолжалось у нас несколько лет. Помню, как в 1906 году, когда я была уже замужем, мой муж, проходя случайно по Александровскому рынку, купил там половину ширмы с наклеенными на ней 12 японскими гравюрами знаменитого Хиросиге. Я попросила его съездить немедленно за второй половиной. Трудно представить нашу радость и наслаждение, когда мы ими любовались и осторожно и внимательно приводили их в порядок, исправляя повреждения.

В 1902 году, в самый разгар этого увлечения, я решила вырезать гравюру, подделываясь под стиль Хиросиге. Эта гравюра впоследствии шла под названием «Подражание Хиросиге», или «Мыс Фиолент»[104]. Я задумала устроить мистификацию — выдать ее за японскую, подсунув в мое собрание японских гравюр, и тем обмануть моих товарищей и подшутить над ними.

Как-то вечером, когда среди собравшихся у меня друзей зашел неизбежный разговор о японских гравюрах, я дала на рассмотрение мое собрание, среди которого находилась и поддельная моя гравюра. Бенуа, Сомов, Бакст не заметили обмана, приняв ее за японскую. Только когда мое собрание попало в руки Е.Е. Лансере, который недавно вернулся из путешествия по Восточной Сибири и Японии[105], он, увидав эту гравюру, удивленно сказал: «Как странно! На этой гравюре пейзаж совсем не японский. Откуда она у вас?»

Я на ней вырезала море и высокий берег около Севастополя и мыс Фиолент. Нападения в эту сторону я никак не ожидала и не сразу нашлась, что ответить, смешалась и тем выдала себя.



Подражание Хиросиге. 1903

Вырезая гравюру под японцев, я почувствовала ясно, что их технический способ резьбы отличается от нашего. Мне трудно было резать моими инструментами в манере японцев. Я поняла на практике, что их инструменты другого характера. Наши деревянные доски — торцового строения, из твердого буксуса (Buxus sempervireus), по-татарски «самшита», или его еще называют «кавказской пальмой». Они же употребляют вишневое или грушевое дерево и режут по слою. При печатании употребляют водяные краски и намачивают бумагу перед наложением на доску. Я употребляла типографские краски и печатала на сухой бумаге. Я не стремилась воспринять их приемы, так как решила, что и нашими, европейскими приемами можно достигнуть хороших результатов, да и у кого в то время я могла бы познакомиться с японской граверной техникой?

Кроме гравюр, я упомянула еще о нэцкэ — маленьких фигурках, вырезанных из кости и дерева. Некоторые из

них представляют удивительные образцы, в которых ловкость резьбы и характерность изображаемого предмета доведены до совершенства. Я не имела страсти коллекционировать. Я их не искала, но они как-то сами плыли мне в руки. Помню, как в Крыму, в Алупке, в маленькой лавчонке, я нашла случайно нэцкэ, изображавшее фантастического зверька, нечто среднее между собакой и львом, который взобрался на шар и рычит. Не больше четырех сантиметров в вышину. Мне теперь смешно вспоминать, в каком восхищении я была, купив его. Постепенно у меня их набралось 15 штук.

Среди них есть крошечная фигурка молящегося японца; потом заклинатель змей с миской на голове, в которой лежит большая змея; играющие между собой щенята, мышка, улитка, коза, но лучше всех обезьянка, поедающая какой-то плод.

Эти фигурки имеют два отверстия, и японцы привязывают их к верхнему концу шнура. Шнур продевают под поясом, и на его нижнем конце висят мешочек с табаком и кошелек.

Еще мне хочется рассказать о ман-гуа, о книжках, иллюстрированных японскими художниками. Это скорее не книжки, а альбом со множеством рисунков. Альбомы Хокусая, числом 14, — шедевры рисовального искусства. Все исполнено с невероятным блеском, остроумием, наблюдательностью. Темы рисунков так разнообразны, что эти книжки — какая-то энциклопедия. Мы особенно стремились найти ман-гуа, печатанные во время жизни этого гения Японии, но такие экземпляры встречались очень редко. В 1906 году один мой знакомый подарил мне 12 ман-гуа, которые он привез из Киева, от своей родственницы. Она купила их на базаре своим детям для раскрашивания. Между ними есть экземпляры старинного печатания, и они представляют превосходнейшие образцы ман-гуа. В заключение я должна упомянуть, что я говорю о старом японском искусстве, и добавлю, что все знаменитые японские мастера никогда сами не резали свои композиции. Они дела-

ли рисунки кистью на тончайшей бумаге, наклеивая их на доску, а резали и печатали специальные мастера, имена которых на произведении не обозначались. Они должны были с предельной точностью вырезать штрихи и мазки знаменитого художника.

* * *

В одном из предыдущих писем к моему другу Аде я упоминаю про «Грабариану» (как мы за глаза между собой называли «Современное искусство»). Под влиянием членов «Мира искусства», которые много раз говорили о том, что настоящее искусство должно проникать в разные области жизни, два москвича – Щербатов и фон Мекк – основали частное предприятие – «Современное искусство». Они решили выставлять образцы прикладного искусства, предметы обстановки, фарфор, вышивки, ювелирные вещи, вплоть до дамских платьев и художественно обставленных комнат. Цель их была – распространять подлинное искусство в обиходе человека. Кроме того, организаторы этого предприятия решили устраивать там персональные выставки. Первой была намечена выставка К.А. Сомова. Выставка Сомова была невелика (номеров 140), но среди вещей были необыкновенно талантливые картины. Я очень волновалась за моего друга – какое впечатление он произведет на публику своим большим выступлением. Но с первых же дней успех, и большой успех, был ему обеспечен.

Художественная обстановка комнат до самых последних мелочей исполнялась мастерами по эскизам Бакста, Бенуа, Лансере и Головина. Скульпторы Обер и Матвеев лепили украшения, а непосредственным руководителем всего был Грабарь. Познакомилась я со знаменитым французским ювелиром Лаликом, который устроил в помещении «Современного искусства» выставку своих произведений[106]. Они были исполнены с большим совершенством, но стиль их мне не нравился –

слишком модерн, что придавало им оттенок банальности.

13 февраля 1903 года открылась очередная выставка «Мира искусства». Она была пятая, и последняя и устроена в залах Общества поощрения художеств и, как всегда, была очень бодрая, свежая и задорная.

Как сейчас помню вещи Врубеля: «Сирень», «Демон», «Тридцать три богатыря». Он так же превосходно владел акварельной живописью, как и масляной. Отличный был Грабарь. Бенуа дал целую серию акварелей Павловска. Были, как всегда, Билибин, Головин, Коровин, Ционглинский. Малявин выставил холст «Три бабы». Очень была хорошая вещь.

Серов дал несколько превосходных портретов: Зилоти, Остроухова, Морозова и прелестную вещь — «Петр I на охоте». У Яремича были очень приятные вещи. Впервые появился Добужинский. Он выступил со скромными вещами, но сделанными с большим чувством и вкусом. Нельзя было угадать по ним, что он развернется в такого большого художника.

Еще выставил Щербов («Old Judge»). Он уже тогда славился своими блестящими карикатурами. Они отличались остроумием, огромной наблюдательностью. Были очень злы и едки, а иногда и оскорбительны. Я выставила десять гравюр, как цветных, так и черных, сделанных мною за 1902 год, о которых я уже упоминала[107].

Много было картин москвичей[108], которые организовали в 1901 году общество «36 художников», на выставках которого мы также участвовали как экспоненты. Естественно было нам соединиться вместе. Между нами, близкими товарищами, уже и до открытия последней нашей выставки шел об этом разговор, так как мы знали, что Дягилеву эта работа уже прискучила, да и москвичам хотелось большей самостоятельности. Им надоело диктаторство Дягилева.

15 февраля мы все собрались в редакции журнала и там решили соединиться с обществом «36 художников»[109].

Дягилев нас покидал. У него в голове рождались новые смелые планы, задачи более сложные и трудные. Итак, наши яркие, бодрые выставки журнала «Мир искусства», устраиваемые Дягилевым с таким вкусом и изяществом, прекращались. Жаль было кончать наши выставки, но обстоятельства так складывались, что выхода другого не было. Мы сливались с группой очень хороших, энергичных и талантливых товарищей — московских художников.

Сентябрь 1938 г.

III

РИМ, ФЛОРЕНЦИЯ, ВЕНЕЦИЯ

В начале 1903 года Бенуа все чаще стал поговаривать о том, что им надо ехать в теплые края, так как их маленький сын Кока стал заметно хиреть[110].

Александр Николаевич решил ехать в Италию, в Рим. Он подбил меня ехать с ними, я же в свою очередь уговорила Адю.

Анна Карловна, не дождавшись мужа, уехала одна и в Риме с «пататашками»* уже жила второй месяц. Александра Николаевича задерживали дела, и он никак не мог приехать.

В Италии жила еще сестра Бенуа — Е.Н. Лансере с дочерьми[111]. Младшая дочь (будущая художница Серебрякова) сильно болела. Из-за нее вся семья жила на юге.

Перед путешествием я много думала о том, что принесет моему искусству эта поездка.

«...Я не могу смотреть на эту поездку только как на образовательную. По натуре своей я никогда не буду образованным ху-

---

* Детьми. *(Примеч. авт.)*

дожником — для этого у меня нет многих данных, да я и не стараюсь стать им, так как можно быть хорошим художником, не будучи очень просвещенной. У меня какая-то странная память — никогда не помню имен, чисел, названий, вообще всего фактического и точного, потому определенных знаний у меня никогда не будет. Все же, что построено на впечатлениях, чувстве и зрении, я хорошо запоминаю. И потому в своей поездке не буду так уже все изучать, а буду больше работать и собирать материал для гравюр и... наслаждаться...»[112]

Помню, в день отъезда я и Адя в няниной комнате катали по полу наш porteplaid, упихивая в него вещи, и при этом хохотали как сумасшедшие. Конечно, ничего смешного в этом занятии не было, но нам было весело и радостно.

Сергей Васильевич сидел на столе, качал ногой, молча и угрюмо смотрел на нас.

Мы выехали из Петербурга 16 марта, а приехали в Рим 19. Останавливались в Вене на сутки отдохнуть. Всю дорогу Ал[ександр] Н[иколаевич] был весел, спокоен и хладнокровен.

«...Поразительную картину мы видели, переезжая через Альпы. Нечего и говорить, что Земмеринг очень красив. Но, кроме того, для нас был приготовлен сюрприз. По дороге к Понтеббе весь грандиозный пейзаж, высокие горы, ущелья, покрытые сплошь елками, оказались не то в инее, не то под тонким слоем снега, который тончайшими ниточками обрисовывал контур каждой ветки. Миллионы таких елок уходили вверх, в бесконечность, точно грандиозный покров, вышитый искусными руками.

Впечатление бесконечности вызывала еще белая пелена неба, которая спускалась на горы и обрывала, хотя и вдруг, но мягко, вершины гор, давая возможность думать, что эти бесчисленные елки с белыми ниточками подымаются до самого неба, все только уменьшаясь и уменьшаясь.

Картина величественная, как фуга Баха, и очень тонкая по своему колориту. Темная серовато-синяя зелень на сером фоне, разрисованная белыми, холодными тонами тончайших оттенков. Планы рисовались мягко и чем дальше уходили, тем сильнее затягивались сиреневорозовой нежнейшей дымкой.

Изредка вся эта бесконечная стена елок прерывалась ржаво-лиловыми пятнами лиственных деревьев, но их было мало, и дивный ансамбль не нарушался. Изысканно красиво и безумно упоительно! Мое сердце замирало от восторга!»[113]

После Понтеббе стали быстро спускаться. Поезд вертелся как угорелый, проскакивал бесчисленные тоннели, опять вылетал наружу и мчался по краям обрывов.

Мы сидели в узком купе, где была только одна скамья. Купе было крайнее в вагоне, и наши ноги упирались в переднюю стенку. Вагон подпрыгивал, качался, нас бросало из стороны в сторону, и казалось, что вот сейчас мы полетим в пропасть.

Александр Николаевич, видя наши напряженные лица, успокаивал, говоря, что итальянцы славятся как инженеры и как машинисты. В конце концов мы благополучно окончили наш путь.

19 марта, днем, в три часа приехали в Рим. Встретили нас Анна Карловна с детьми и все Лансере.

Я и Адя отправились в гостиницу «Ориенте» на несколько дней, а потом собирались искать более домашней обстановки. По неопытности в первый день ничего не нашли. Помню, как, идя по улицам Рима, после дороги немного ошеломленные солнцем, блеском и движением, мы рассеянно искали подходящего пансиона по данным нам адресам. Нас обогнала шумная толпа школьников. Они шли за нами и кричали: «Yes, yes!» — и шныряли вокруг, смеясь и дурачась. Неожиданно одна из девочек тронула Адю за рукав и с соболезнующим и печальным видом показала на мою спину. А на ней смешно висела бумажная лимонно-желтая рыбка, аккуратно приколотая ловкими руками. Какие плутишки! Мы невольно рассмеялись.

Poisson d'Avril!* — Сегодня первое апреля!

Не найдя поблизости помещения, решили сходить к Бенуа и, не застав их дома, пошли погулять в виллу Боргезе, где наслаждались воздухом, свежестью и блеском травы и зелени. Потом прошли на Пинчио и так увлеклись, что еле поспели к обеду в гостиницу[114]. Вечером опять отправились к Бенуа. Они уговорили поселиться у них, что мы с большой радостью и со многими сомнениями (в смысле стеснения их) исполнили на следующий день.

Александр Николаевич нанимал меблированную квартиру у какого-то principe** в одной из тихих улиц (Виа Сицилия, 50) на высоком месте, недалеко от виллы Боргезе.

Все пребывание в Риме вместе с моим другом Адей и в семье Бенуа представляется мне каким-то упоительным, солнечным сном. По молодости лет все так остро воспринималось. Александр Николаевич и Анна Карловна были особенные люди. С ними жилось необыкновенно легко. Ласка, внимание, забота о нас — и при этом полная свобода. Принимать от них эту ласку и внимание было легко. Анна Карловна весело и бодро несла заботы о муже, семье, о нас. Мы жили как птицы небесные, ни о чем не заботясь. Наши repas*** проходили очень оживленно. Все обменивались пережитыми впечатлениями: что видели? что делали? Говорили, спорили, смеялись. Иногда «пататашки» прерывали нас своей возней. За столом подавалось вкусное-превкусное вино, которое способствовало нашему оживлению.

Александр Николаевич взялся за наше художественное образование. Нельзя сказать «взялся», он не брался, но общение с ним, наш совместный обзор Рима, его указания, сведения, которые он нам давал, — все было отличной школой. Как всегда, он был очень деликатен и не навязывал нам ни своих вкусов, ни навыков.

---

* Апрельская рыбка (*фр.*).

** Князь (*ит.*).

*** Еда: завтрак, обед, ужин (*фр.*).

Утром до обеда мы работали, а потом, отдохнувши, бегали осматривать памятники Рима. Работали мы иногда вместе, иногда врозь. Помню, что за все пребывание в Риме мы не показывали своих работ, чтобы не влиять друг на друга. Только перед самым отъездом показали все наработанное. А.Н. Бенуа нас заражал своим энтузиазмом и энергией. Мы старались не терять ни одного часа непроизводительно: или работали, или смотрели и изучали художественные памятники.

В наших странствиях по городу очень редко участвовала Зина Серебрякова, а если и ходила вместе, то всегда держалась в стороне. Я очень часто удивлялась ей, как она не дорожила обществом дяди и не пользовалась сокровищами его ума и знаний.

Первые два дня шел дождь, и мы никуда не ходили, устраиваясь в нашей крошечной комнате.

«...22 марта я решила Адю в первый наш выход вести в Колизей. Мне казалось, что это место Рима было одно из самых потрясающих — и по внешности и по историческим событиям, здесь происходившим. Мне удалось его показать издали, в перспективе Виа Серпенти, где он вполне вырисовывался величественными громадами. Потрясенные до глубины души, мы молча добежали и благоговейно вступили под темные аркады и сейчас же разошлись в разные стороны, чтобы в одиночку страдать и наслаждаться»[115].

Потом отправились на Форум. Для того чтобы к нему пройти, надо было обойти целый квартал. Пробираясь по узким улицам и живописным переулкам, зашли в церковь Санти Козма и Дамиано, к которой примыкает бывший античный храм Диви Ромули. Между этим храмом и базиликой Константина были найдены остатки плана античного Рима.

Форум мы очень внимательно осмотрели. Старались во всем разобраться. Я не могла себе ясно представить по этим остаткам античный мир с его тончайшей культурой и баснословным великолепием. Очень много надо сделать усилий фантазии, чтобы представить все это богатство

18 – 44

именно на Форуме. Мне казалось, все здесь было слишком скученно и насажено одно на другое — все бесчисленные колоннады, храмы, статуи и памятники.

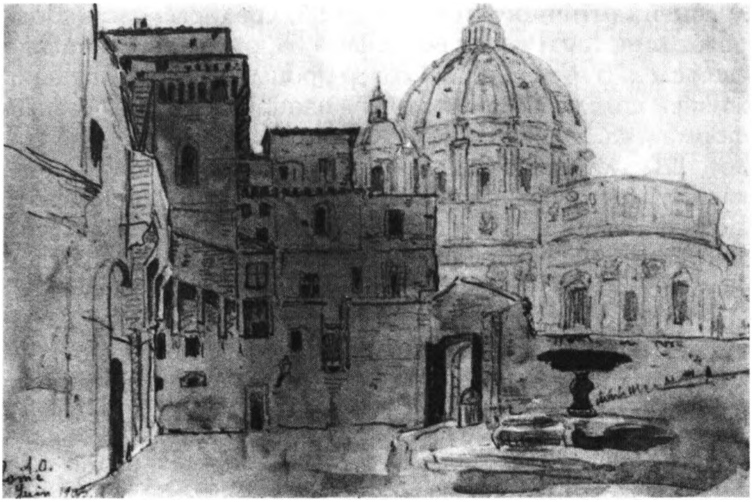
После завтрака втроем бродили по городу. Зашли в Пантеон. Сильно мешали общему впечатлению красные драпировки, которыми патеры завешивают образа на Страстной неделе. Зато я очень восхищалась куполом Пантеона. Жизнь, внешний мир проникали сквозь его круглое отверстие. Голубое сияющее небо сверкало через него. Солнце посылало в Пантеон золотые лучи, и дожди лили свои воды. Пролетающие птицы чертили зигзаги на небе, и мимо плыли облака-корабли.

Великолепна Пьяцца Навона! Удлиненный овал ее производил на меня своей симметрией особое чарующее впечатление. Золотисто-рыжие дома теплыми тонами составляли вокруг площади драгоценную оправу. Особенно по вечерам, когда окна блестели огнями. И на этом фоне прекрасно выделялись три фонтана Бернини. Они превосходны. Вся площадь с фонтанами представляла удивительную гармонию и законченность...»[116]

...23 марта ездили в Сан-Пьетро на мессу.

...24 марта поехали с Адей на Капитолий, но нечаянно попали к Сан-Джованни ин Латерано. Собор оставил меня равнодушной. Потом зашли в круглую церковь — баптистерий. Там видели интересные мозаики VII века. Сторож вертел чугунную дверь, взятую из терм Каракаллы, и она при каждом движении издавала целую гамму звуков — от низких до высоких.

Зашли в монастырь XII века. Прелестные колонки, всевозможным образом витые и украшенные мозаикой. Посередине красивый мраморный колодезь, и кругом обилие роз — белых, желтых, розовых, красных и темных до черноты. Что-то буйное, упоительное, хмельное. От аромата кружилась голова. При этом ослепительное итальянское солнце. Солнце, как золото, лилось кругом. Над нами небо вырезалось квадратом — глубокое, неизъяснимой синевы. Мы в упоении ходили от одного цветка к другому, любуясь то цветом, то формой. И не



Рим. Вид на собор Св. Петра со двора. 1903

могли насладиться. Старички монахи, гулявшие во дворике, нарезали нам большой букет.

После я и Александр Николаевич отыскивали наше посольство и, не найдя его, бродили по городу. Смотрели на фасады дворцов, вилл. Подталкиваемые любопытством туристов, проходили во дворы, чтобы посмотреть на обязательный прелестный фонтан и колоннаду. Любовались обрамлением окон, дверей с гербами над ними и архитектурными мотивами, украшавшими стены. Все возбуждало наше внимание...

Рим, как и в первую мою поездку, стал немедленно оказывать на меня свое чарующее действие. Я не могла не восхищаться пленительностью его легкого душистого воздуха. Из-за оград вилл и садов несся запах лавра, кипариса и роз. Жизнь улиц, такая шумная, яркая, захватывала меня, но в ее яркости и движении не было сходства с жизнью ни одной из европейских столиц. Берега русла, где протекала жизнь, были иные. Легкая печаль поднималась из глубины души. Прошедшие столетия, следы культуры:

древней, античной, христианской, средневековой, Возрождения, XVII века с его стилем барокко — все оставило свой след. В этот пестрый ковер прошлых веков, ушедших жизней вплелась современная жизнь. Искусство в разных формах, сама красота везде были рассыпаны щедрой рукой. Шли ли мы по старинной крупно мощенной улице — камни мостовой носили следы античного орнамента. Возникал вопрос в душе: «Где прежде были эти камни? Что украшали? Кого радовали? Кто отразил в них свои творческие силы?» Вот живописная овощная лавка в глухом переулке, часть ее входа облицована куском мрамора. На нем барельеф птиц и гирлянды цветов. Вероятно, когда-то был взят с Форума или из терм? На каждом шагу радость для души и глаз. Казалось, печаль, горе человека становились легче под обаянием Рима, а радость — глубже и возвышеннее.

Небольшой сравнительно город, а ведь нет города царственнее Рима. Он всеобъемлющий, всепретворяющий, воспринимающий. Особенную радость он дает своей чудесной, живительной водой. Вода льется день и ночь, из года в год, из столетия в столетие. Фонтаны, каскады, водоемы — везде вода, живая, текучая, освежающая влага. Вода придает городу пленительную свежесть, а неисчерпаемость воды внушает человеку, незаметно внедряет в его душу понятие о величии города, о его бесконечном бытии. То течет она каскадами, обильными, бурными. Кажется, целая река рвется на волю. То блестящие струи и пена взлетают на воздух, чтобы падать вниз освежающим дождем. Особенную радость, освежение дают воды в жаркие, томительные дни лета.

Удивительный союз мрамора, желтого травертина, серебряной воды и бархатно-синего неба. Я забыла о растительности, которая так обильна в Риме. Веера пиний, черно-зеленые пирамидальные кипарисы, виноград и плющ объединяют старое и молодое в одно прекрасное целое.

Я не буду описывать наше пребывание в Риме день за днем, это было бы утомительно и скучно. Не буду описы-

вать галереи, собрания картин, скульптуры. Не буду (не смею) говорить о великих итальянских мастерах. Об этом так много писали знатоки искусства. Я буду только вспоминать Рим и те места, которые я особенно любила.

«Капитолий! Одно из прекраснейших мест во всем мире!

Эта небольшая площадь производит чарующее впечатление законченной логической и простой красотой. От Диоскуров я была без ума. Рисовала их много раз. Мне все в них нравилось: их тяжелые пропорции, упрощенность форм и линий, впечатление замкнутой динамики. Наконец, их патина. От времени мрамор пожелтел, принял какую-то живую окраску и покрылся черными, бархатистыми пятнами. Олицетворение античного мира. Мы много раз прибегали на Капитолий и проводили там часы.

В канун католической Пасхи вечером мы ходили в Колизей большой компанией, вместе с Лансере. Светила луна, какие-то запахи подымались от древней земли, неуловимые и терпкие. Пахло пылью, зверинцем. Я испытывала сильное чувство»[117].

«...30 марта здешняя Пасха... Мы с Адей не испытывали праздничного настроения и утром отправились в термы Каракаллы.

Какое величие! Какая красота угадывается в прошедшем по оставшимся развалинам! Какие размеры! И все это ободрано, разорено и расхищено для христианских церквей! Сколько иронии можно вложить в эти слова! Множество церквей, которые я видела в Риме, носят характер необыкновенного тщеславия и отсутствия настоящего понимания христианства. Все они отягощены всевозможными украшениями, облицованы разноцветными мраморами, украденными с античных памятников, и украшены-то совсем без вкуса, аляповато. Холодно до содрогания в таких церквах...

Нет! Не могу я полюбить барокко. Есть, конечно, и в нем, то есть можно найти и в нем свою красоту, изломанную, неестественную, но все-таки красоту, которая мо-

жет доставить радость. Барокко больше подходит к фонтанам, виллам, дворцам, но никак не к церквам и не к надгробным памятникам, где душа стремится сосредоточиться и углубиться. Необыкновенное мастерство в ущерб глубине. Барокко приемлемо облитое солнцем, среди оживленной толпы с ее весельем и движением...

Если в полной, совершенной красоте есть присутствие бога, то в термах Каракаллы он витает в каждом уголке. Какие, должно быть, были мозаики на полу! Об этом можно судить по находившимся там в небольшом количестве обломкам.

Бродя и наслаждаясь в термах Каракаллы, я чувствовала духовное родство со всей этой красотой и гармонией, которые так ярко во всей своей полноте вставали в моем воображении. Я думала: «Вот здесь я хожу, здесь отпечатки моих ног, я трогаю теплые камни, разбитые куски мрамора, провожу пальцем по их порезам, подымаю кусочки мозаики. Я реально, наяву это все трогаю, ощущаю, люблю. И когда я здесь не буду, и когда все это будет далеко от меня, только в моих воспоминаниях, я знаю – внутренняя связь с этим прекрасным местом останется у меня навсегда. Ничто ее не порвет. Часть души и сердца я оставила там. Чувства и мысли, пережитые тогда, навсегда породнили меня с этим местом. Оно стало мне так же духовно близко, как и русский любимый пейзаж: крестьянская изба, при ней забор, березка и колодезный журавль...»[118]

Очень запомнилась мне совместная с семьей Лансере поездка в базилику San Paolo fuori le mura, прогулка за несколько верст от Рима в монастырь трапистов (молчальников), где в одной из церквей бьют три фонтана, по преданию, на месте казни святого Павла. Прогулка эта не была богата художественными впечатлениями, но была приятна и весела. Мы долгое время шли эвкалиптовой рощей. Здесь прежде было болото и его спутница – малярия. Монахи засадили его эвкалиптом. Смолистый, густой, янтарный запах. Я собрала несколько эвкалиптовых шишек, которые и до сих пор не

потеряли своего аромата. Их стоит только потереть, и они сейчас же проявляют свою жизнь.

Приезжал сюда художник Бакст. Это было как раз время его романа с Любовью Павловной Гриценко, урожденной Третьяковой[119]. Он был мил, трогателен, большой художник и дитя в жизни. Боялся заболеть, пищу нюхал, пробовал и жаловался на мнимые болезни.

Пребывание в Риме не обошлось для меня без романтической истории. Я ее тогда называла «приятным подарком судьбы». Это был итальянец Джиованни Маоли. Познакомилась я с ним в день моего рождения. В этот же день, не теряя времени, он стал громко выражать мне свое восхищение. Я была очень тронута, но в глубине души оставалась холодна, хотя, надо признаться, с удовольствием выслушивала его шумные признания и принимала его поклонение. Были у меня и раньше поклонники и среди товарищей по академии, и среди молодежи, которая посещала дом моих родителей. И я увлекалась, но как-то по-детски, несерьезно. Вообще эта сторона жизни меня мало интересовала. Я любое общество в любой момент оставляла для работы.

По словам Джиованни Маоли, в первый раз, когда он меня увидел, его во мне что-то сильно поразило. И он тогда же решил, что если кто и будет его женой, то только я (?!). Он поспешил спросить меня, какой я религии. Услышав, что православной, с облегчением заметил: «Одной веры с нашей королевой». Он говорил на плохом французском языке, который меня часто смешил. Адя немного знала итальянский язык и служила переводчиком между мною и Джиованни. Он мне сделал предложение. Я его выслушала и не сказала ни «да», ни «нет», приняла шутя. Адя переживала мучительную тревогу, но ничего мне не говорила. Из дому старшая сестра писала: «Выходи замуж за Джиованни, мы к тебе в Рим приедем на дачу».

Но мы оба смотрели на это серьезно. Он предложил мне оставить искусство: «Мы жен берем для себя...» «Ага, вот как», — подумала я. Открылась огромная

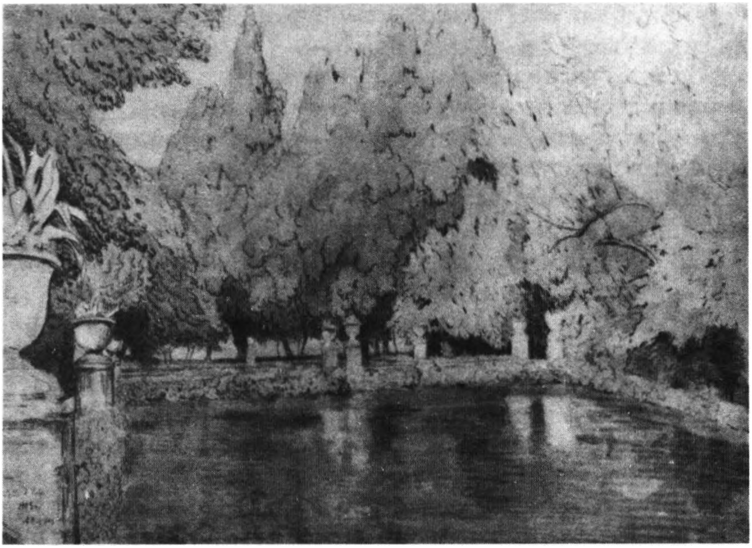
разница в понимании положения женщин в Италии и в России. Мы откровенно и прямо поговорили и решили не жениться. Он тяжело принял это решение... Никогда не забуду его слез.

Но весь этот платонический роман был мне очень полезен. Джиованни своим итальянским темпераментом, ярким, шумным выражением своего чувства пробудил в моей душе возможности глубокой любви, которую я вскоре с неудержимой силой и навсегда отдала человеку, который уже давно молча стоял около меня.

Встречи мои с итальянцем происходили главным образом в вилле д'Эсте, куда мы с Адей ездили рисовать довольно часто, а Джиованни каждый день бывал в Тиволи[120]. Он давал уроки в лицее. Там я читала с ним Петрарку, и он учил меня итальянскому языку. Там у нас произошло окончательное объяснение, и там мы попрощались.

Вилла д'Эсте! Необыкновенной красоты место. Одно из самых гениальных созданий в парковом искусстве. Удивляешься художнику (П. Лигорио), создавшему ее. Столько фантазии, остроумия, выдумки в планировке роскошного парка. Он расположен по склону крутого холма. Отдельные места в парке очень красивы, уютны, и в то же время ансамбль соблюден во всем своем единстве и величии. Пленительна терраса, смотрящая на Рим. На ней балюстрада, вазы и маленький, высохший, очаровательный водоем.

Прекрасные изумрудные квадраты бассейнов и в перспективе, наверху холма, «Пегас» с распростертыми крыльями, вставший на дыбы. Как упоителен дурманящий запах сырости, мокрой земли, смешанный с ароматом лавровых и кипарисовых дерев! А как чудно пахнут изгороди и шпалеры из вечно зеленых растений! Особенно я любила прямую тенистую аллею. Вдоль нее с той стороны, где холм подымается вверх, тянется на вышине аршина длинный узенький бассейн, куда падает сбоку из травы множество прерывающихся струй бесконечной вереницей. Я любила, бывало, присесть на мраморный край бассейна и полоскать розовые руки в зеленой воде. Сбо-



Вилла д'Эсте. Центральный бассейн. 1903

ку вдоль бассейна из травы выглядывали, чередуясь, орлы с распростертыми крыльями вперемежку с лилиями, напоминавшими о бывшем величии герцогов Феррары. Трава шелестела под ударами струй, и вода тихо, печально звенела. Так и не ушел бы отсюда!

В центре парка – группа древних кипарисов. Темные мрачные стражи. Почетные свидетели давних событий. Очень хороша вилла в сумеречном освещении. Миражем кажется средневековый городок, проглядывающий сквозь кипарисы. На всем лиловатая замирающая дымка. Башня с зубцами. Собор, плоские крыши и за ними величавый и спокойный профиль голубоватых гор.

* * *

«17 мая ездили втроем во Фраскати[121]. Александр Николаевич по обыкновению был очень мил и весел. Все подтрунивал надо мною, говоря, что у меня в глазах

чертики прыгают, чего в Петербурге не было. Адя тоже дразнила меня.

Из окна вагона любовались голубыми далями. Прорезывая их, тянулись силуэты древних акведуков. На горизонте рисовался волнистый профиль гор, а совсем близко, в траве, горели огоньки так легко облетающих маков.

Приехав во Фраскати, на площади пили кофе и дивное местное вино. Перед нами расстилалась на горе вилла Альдобрандини с прекрасной решеткой вокруг ее парка.

Долго шли мы по горной дорожке все вверх и вверх до ворот этой виллы. Красивый дворец, но двор его испорчен реставрированными фонтанами и новыми статуями из желтого песчаника. От дворца шла тенистая аллея кривых многолетних дубов. Мы сели там писать этюды. После завтрака отправились на виллу Фальконьери, где нам, к нашему величайшему огорчению, не разрешили рисовать. Восхитительные ворота с сидящими наверху львами. И в парке дивный прямоугольный пруд и окружающие его кипарисы. Но, увы! Честный сторож от нас не отходил ни на минуту, и мы смогли сделать только очень спешные наброски.

Отсюда мы увидели виллу Мандрагону на одном из холмов с рыжими, одиноко стоящими колоннами. Одна трагично согнулась. Решили идти к вилле. Очень красивое зрелище нас ожидало по дороге к ней. Шли мы по каменистой горной дороге. Края ее густо заросли высоким кустарником. Горизонт и дали были от нас скрыты. Мы шли долго и очень торопились, так как видели черные, нависшие над нами тучи. Почти бежали. А дороге конца не было. Вдруг перед нами с правой стороны открылась бесконечная, необозримая долина, прерываемая несколькими крутыми, обрывистыми, отдельно стоящими высокими горами, и на каждой горе — маленький средневековый городок с городской зубчатой стеной, с башнями и со шпилем собора. И при этом грандиозное небо. Что-то могучее, сердитое двигалось и ворошилось на нем... лохматое, синее, черное, и потоки молний обливали все...»[122]

Несмотря на надвигающийся ливень, мы добежали до виллы Мандрагоны и сели рисовать. Из этой поездки мы привезли много этюдов.

Однажды мы ходили рисовать Диоскуров на Квиринале. Вышло очень забавно. Уселись мы рисовать на площади. Перед нами Диоскуры на фоне Квиринальского дворца[123].

Два карабинера в треуголках с перьями подошли к нам и... оставили нас в покое. Ясно – две иностранки.

Народ итальянский любопытен и рад каждому предлогу, чтобы поглазеть, посмеяться. Сначала около нас начали останавливаться прохожие и смотреть, как мы рисуем. Какая-то женщина, видимо прачка, с большим узлом на голове, долго стояла, наблюдая за нами, потом опустила узел, села на него, продолжая уже с комфортом наблюдать за рисованием. К ней на узел присоединилась какая-то кумушка, еще несколько человек расположились на земле вокруг. Мимо шел продавец соломенных шляп. Они были сложены в виде высокого столба и привязаны к его спине, возвышаясь над головой не менее аршина. Он высунулся из-за моей спины, нагнувшись над моим рисунком, забыв про шляпы. Вдруг, к своему ужасу, я почувствовала, какая-то темная масса повисла над моей головой и закрыла мне весь пейзаж. Я в испуге вскочила на ноги. Все стали хохотать. В это время проезжал воз с запряженным осликом. Возница, увидев такое интересное сборище, остановил осла, соскочил на землю и тоже уселся и закурил.

В это время между зрителями разгорелся спор. Они то указывали пальцем на мой рисунок, то махали руками на Диоскуров и дворец. Мы ничего не понимали, слышали только слова: «...il cavalli! il palazzo!..»* Они подняли такой шум и крик, точно на площади расположился цыганский табор.

Важно и солидно, выпятив грудь, подошли те же два карабинера и предложили публике успокоиться и разой-

* «Лошади! Дворец!» (*ит.*)

тись. Со смехом продолжая спор, все рассыпались в разные стороны, а мы побежали в наш любимый садик Колонна, который был недалеко.

Из нашего пребывания в Риме мы вынесли теплое чувство к итальянскому народу. Веселый, живой, он приветлив и благожелателен. Народ горяч, вспыльчив, но отходчив.

Еще я должна упомянуть о двух местах, где мы проводили много времени в работе, в созерцании и в наслаждении природой.

Садик Колонна был очаровательным местом. Вход только с разрешения, потому в нем никогда никто не бывал. Мы пользовались полным уединением. Это был небольшой сад, соединенный с дворцом фамилии Колонна висячим мостом. Под ним проходила улица. Он сбегал по крутому спуску Квиринала. Наверху сада, по краю обрыва, тянулась балюстрада с несколькими статуями, откуда открывался дивный вид на Рим. В саду было множество затей, но в миниатюрных размерах. Он мне напоминал Гофмана и его описания дворцов и парков маленьких владетельных немецких князьков. Налет таинственного, сентиментально-трогательного и чуть смешного.

Другое место, где мы любили бывать, — это садик Ризервато при вилле Боргезе. Он был закрыт для публики. Мы выпросили у сторожа разрешение приходить туда.

Этот садик был запущен. Дороги заросли травой. Деревья очень разрослись. Но статуи и разные скульптурные украшения сохранились. Стояли высокие гермы, а кругом косили сено. И так упоительно пахло! Мы много часов проводили здесь.

30 мая Бенуа уехали на берег моря, в Анцио, а я и Клавдия Петровна остались еще несколько дней в Риме. Я ожидала приезда Сергея Васильевича Лебедева и В[ладимира] Я[ковлевича] Курбатова. Они должны были передать мне от родителей деньги на возвращение домой.

Прожив в Риме в семье А.Н. Бенуа упоительно-беззаботно много недель, мы первое время после их отъез-



Вилла Боргезе. 1903

да чувствовали себя одинокими и заброшенными. Но я продолжала работать и в результате везла из Рима большое количество акварелей и рисунков[124]. В них я отразила ту дивную природу, которая окружала меня. Фонтаны, виллы, парки, архитектурные мотивы — все, чем я это время любовалась. Успешности работ способствовала чудная погода с сияющим солнцем на синем небе и близкая дружба такого художника, как А.Н. Бенуа.

Перед отъездом в Россию мы бегали по городу, прощаясь с нашими любимыми местами, со многим, что полюбили так глубоко и навсегда. Дни проходили за днями, а наши путешественники так и не приезжали. В городе становилось очень жарко. Был июнь месяц. В один из таких дней, 4 июня, ранним утром, мы отправились за город. Забрали наши рисовальные принадлежности и еду на целый день. На душе было весело, молодо. Улицы пустынны, и на многих лежали глубокие тени. Воздух легок и свеж. Из-за высоких каменных оград несся невыразимо приятный аромат роз, левкоя и

хвои. С Пинчио прилетел прохладный ветерок. По улице дель Бабуино вышли на площадь дель Пополо. Какой контраст! Какой блеск!

Часть площади лежала в глубокой тени, другая тем ярче белела на солнце. Грани обелиска блестели острыми краями и резко чертили его на светлом небе. Четыре льва выбрасывали вверх фонтаны свежей, сверкающей воды. Спины львов, обтертые и отшлифованные детьми, которые круглый день играли и возились на них, сейчас отдыхали. Только на спине одного оборванный мальчугашка, обняв его за шею, крепко спал.

Восхищенные, мы остановились на площади и жадно воспринимали и блеск, и сверкание, тишину и шум воды. Жизнь казалась нам такой же светлой, как и свет кругом. Мы с радостным смехом торопились вперед. Вот пролет Порта дель Пополо, в нем мы увидели уходящую дорогу — Виа Фламиния (по ней ехал когда-то Гете).

Мы устремились по ней. По обеим сторонам — небольшие домики, огороды, сады, лачуги. Было очень рано, но понемногу появлялись встречные. Все больше крестьяне, ехавшие продавать на рынок продукты. Загорелые лица под широкополыми шляпами.

Румяные, черноглазые, чернобровые. Они очень живописны в деревенском платье и, сидя на ослах, нагруженных корзинами с висящими оттуда овощами, представляли очень красочную картину.

По дороге слабо, еще тяжелая от росы, подымалась пыль. Мы бодро шагали вперед. Вскоре показалась вилла папы Юлия III — цель нашего устремления.

Музей при вилле нас не привлекал. В нем мы бывали не раз. Только забежали посмотреть хорошо знакомый древний этрусский саркофаг[125], выразительный и трогательный, с двумя сидящими фигурами из красной глины. Муж и жена. Мы спешили на воздух, на очаровательные дворики, с солнцем, с фонтанами. Здание нам очень нравилось. Оно было выстроено Виньолой и носило характерные черты своей эпохи. Вилла была за-

пущена, стены облупились, покрылись лишаями, ползучими растениями. И было в ней так уединенно и тихо.

По красивым лестницам мы спустились вниз на небольшую площадку. Пол был выложен каменными плитами. Плиты покосились. Между ними проросла трава. С одной стороны площадка примыкала к высокой стене виллы. В стене были ниши, между ними кариатиды. В нишах — запущенные, заросшие фонтанчики. В них только капала вода. Нежные водяные растения принимали на себя мягкий удар капель, и крошечные, совсем круглые листочки все время дрожали.

Эта площадка стеной, лестницами была как бы ограждена от всего мира и представляла уютное и уединенное место для работы и отдыха. Мы на ней обосновались и провели почти весь день. С упоением работали[126]. С экстазом, с жадностью, с самозабвением.

Приближался вечер. Солнце с площадки ушло. Потянуло сыростью. Все кругом потускнело.

Мы встали, разминая ноги. Надо собираться, надо уходить. И все чего-то жаль. Жаль прошедшего дня, потухшего солнца. Громче, внушительнее заговорили голоса прошлого, ушедших... Но нет, не надо! Скорее вперед, в жизнь!

Мы стряхиваем с себя откуда-то пришедшую печаль и бежим наверх. Музей давно закрыт. Сторож ушел. Выбираемся на дорогу и спешим в город, домой.

Рим тонет в золотисто-розовой мгле. Еще на куполе Св. Петра играет солнце. Вскоре оно и там гаснет. Город встречает нас суетой, пылью, шумом. Люди бегут, трамваи гремят. Нарядные экипажи тянутся с Пинчио. Мы полны еще пережитой тишиной, упоением сосредоточенной работы и молча спешим дойти до нашего дома.

Входная дверь, темное entreè. В нем две мужские фигуры устремляются нам навстречу.

Глядим!

Да ведь это наши путешественники!

Сережа и Владимир Яковлевич!

Я с восторгом кидаюсь им на шею. Они с трех часов дня все искали и дожидались нас. Я обрадовалась Сереженьке, но он меня огорчил своим утомленным и похудевшим видом.

Поднялись с гостями наверх и показали приготовленную им комнату. Они остались ею довольны. Потом пришли к нам, и баловница Адя смастерила ужин.

Сереженька, казалось, не очень был мне рад. Может быть, потому, что был утомлен с дороги.

Вечером, в кроватях, у нас с Адей произошел следующий диалог.

— Ася, кто такой Курбатов? Я его совсем не знаю.

— Это молодой химик, товарищ Сережи по университету, очень талантлив и, кажется, неравнодушен ко мне.

— Ну нет, он-то совсем к тебе равнодушен, а вот брат Сережа — очень подозрителен.

— Вот глупости какие.

* * *

Еще с неделю мы пробыли в Риме после приезда Сергея Васильевича и Курбатова. Кое-что смотрели вместе. Адя и я уже торопились домой, так как наши денежные ресурсы подходили к концу, а надо было еще побывать во Флоренции и Венеции. Потому мы, не ожидая наших молодых людей, одни выехали из Рима во Флоренцию, надеясь проездом побывать в Ассизи[127] и Перуджии.

Вечером накануне отъезда мы с Адей ходили к фонтану Треви исполнить старый обычай: кто хочет вернуться в Рим, должен бросить монету в фонтан и испить его воды.

Я бросила несколько монет и смотрела, как они, кувыркаясь и блестя, падали на светлое дно. Адя отказалась. Она видела мальчишек с длинными палками, на конце которых были кружки. Они вылавливали ими монеты. И вот я была после этого в Риме, а Адя никогда.

Посидели опечаленные на мраморных скамьях, нагретых солнцем и людьми. Нептун простирал руку на

фоне золотисто-рыжей стены, всадники трубили, лошади брыкались, а вода каскадами бурно и весело лилась.

Мы думали: «Конец пришел нашей радостной, беззаботной, такой сладостной жизни. Скоро ли мы увидим ставший «нашим» прекраснейший Рим? Когда мы опять вдохнем его пленительный воздух и опять почувствуем его благотворное влияние? Когда увидим всю красоту, с которой сроднились и которую завтра покидаем?»

Молча, грустно, замедляя шаги, мы вернулись домой.

Ночью Италия угостила нас прекрасным обычаем своим. Перед нашими окнами играли серенаду. Это был Джиованни. Это он!

Он прощался со мной старинным обычаем влюбленных. Я крепко спала и только сквозь сон слышала прекрасную музыку. И мне казалось, что это во сне. Когда я поняла, в чем дело, и выбежала на балкон, то увидела пять уходящих мужчин, тихо исполнявших марш.

Бедный Джиованни!

В момент отъезда, уже сидя в вагоне, я все ждала его. Я сама запретила ему приходить, так как стыдилась его слез перед Сергеем Васильевичем и Курбатовым. Но мне казалось, что он мог бы нарушить мое запрещение. Я и Адя ехали в Ассизи. Сергей Васильевич провожал и, сидя в вагоне, подробно чертил мне план городка и дорогу от вокзала к нему (они только что приехали оттуда), я же все время вскакивала и выглядывала в окно. Сергей Васильевич опять обращал мое внимание на план Ассизи, я махала рукой и все повторяла:

— Адя, голубчик, выйди на платформу, посмотри, не идет ли Джиованни?

И первый раз в жизни Адя на меня рассердилась и шепнула:

— Ты думаешь о том, кого здесь нет, а того, кто страдает рядом, не замечаешь...

Поезд тронулся, Сергей Васильевич на ходу выскочил из вагона.

Прощай, Рим! Прощай, Джиованни!

* * *

Итак, 12 июня Клавдия Петровна и я выехали из Рима во Флоренцию и Венецию и этим как бы начали наш обратный путь в Россию.

По дороге мы заехали в Ассизи, где пробыли два дня. Очаровательны окрестности Ассизи. Умбрийский пейзаж славится своей красотой. Когда мы подымались в городок, нам сразу бросились в глаза тяжелые громады монастыря Св. Франциска и двух церквей, построенных одна на другой.

Осмотрели довольно бегло фрески Чимабуэ и Джотто. Особенной художественной красотой они не отличаются и имеют больше художественно-историческое значение, как начало реалистического искусства в христианскую эру.

Нас больше интересовал сам город. Он карабкается по очень крутому холму узкими кривыми уличками. Как и все городки Италии, он издали был чрезвычайно живописен, а вблизи поражал своей нечистотой и бедностью жителей. Во всех домах от жары и яркого света, как и во всей Италии, окна были закрыты зелеными жалюзи. Отворенные двери домов выделялись темными пятнами на ярко освещенных стенах, и в тени дверей работали люди. Я видела из моего окна, как в одном сидел ремесленник и молоточком чеканил какую-то металлическую вещь. В другом женщина лущила горох, другая что-то шила. За выступом стены, в тени, сидели на земле два итальянца и играли в пальцы. Они с неистовством кричали: «Дуэ, тре!»*, причем быстрым жестом показывали друг другу растопыренные пальцы.

И вот, смотря из окна, я стала свидетельницей забавной сцены, как из детской ссоры ребятишек разыгралась в одно мгновение драка и как она сразу потухла, обрисовывая вспыльчивый темперамент итальянцев и их быструю отходчивость.

* «Два, три!» (*ит.*)

Я видела, как маленькая черноглазая девочка приставала к мальчику и потом ударила его сухой оливковой веткой. На его крик выбежала его мать и стала трясти девочку. Та громко заплакала. Из другой двери выбежала разъяренная мать девочки и обрушилась с криками на мать мальчика. Женщины вцепились друг в друга, громко вопя. Из разных дверей выбежали еще женщины, которые бросились их разнимать. Недовольные вмешательством, первые две женщины принялись бить вновь прибежавших. Откуда-то появились мужчины и начали не то их растаскивать, не то тоже бить направо и налево.

Все смешалось. И в одну минуту маленькая уличка наполнилась дерущейся толпой, которая кричала, вопила и перекатывалась с одного конца на другой.

Потом вдруг из боковой улицы показались не спеша два карабинера. Они что-то прокричали, чем-то помахали, и люди, как стая птиц, разлетелись в разные стороны. Улица мгновенно опустела, казалось, что все это мне приснилось...

Из Ассизи мы поехали в Перуджию. Помню, меня поразил пейзаж из окна вагона. Он мне так напомнил пейзажи на картинах Леонардо, Рафаэля и Перуджино. Прошло несколько сот лет, а он все тот же! Город производит сильное и цельное впечатление. Средневековая архитектура, тяжелая и импозантная. Архитектура Municipio великолепна. И знаменитый фонтан Fonte Maggiore, которым итальянцы так гордятся, действительно очень своеобразен и красив, лучший из этой эпохи. Мы много бродили по улицам, любуясь архитектурой города. Часто готические арки очень живописно перекрывали узенькие улицы, служа контрфорсами. От них кривые тени ложились на дома.

Через несколько дней после нашего приезда во Флоренцию присоединились к нам и наши спутники. Они поселились в той же гостинице, и с этого дня мы все время проводили вместе.

С утра уходили в галереи, церкви, монастыри, подробно все осматривая, а когда в голове начинались от всего

виденного утомление и сумбур, мы бежали завтракать к Мелини, на Виа Кальцаиоли. Завтрак проходил весело. Мы обменивались нашими впечатлениями, спорили, смеялись, подбадриваемые приятным тосканским вином. Потом, купив по дороге прекрасных фруктов, отправлялись домой, чтобы в прохладном полумраке комнаты отдохнуть, пережидая полуденный зной.

Раздвинув слегка зеленые жалюзи, чтобы пропустить немного света, я дорисовывала сделанные утром рисунки и покрывала их красками.

Показывали друг другу наши приобретения. Мне удалось найти несколько книг XVII века с деревянными гравюрами: Библию, Евангелие, Ариоста – «Орландо Фуриозо», Иосифа Флавия – «Историю евреев»[128] с отличными гравюрами пророков и прелестную книжку в пергаментном переплете Овидия Назона – «Метаморфозы», содержавшую 73 деревянные гравюры художника Назини.

Мы еще увлекались фронтисписами старинных книг. Букинисты складывали старые ненужные книги в большие кучи в углу своих лавок, чтобы зимой ими топить печи. Они разрешали нам вырезать из этих книг заглавные листы, которые по шрифту и стилю были великолепными образцами книжного искусства.

Отдохнув от жары, мы опять бежали на улицу к художественным красотам Флоренции.

С первого моего путешествия я многое помнила и с гордостью водила Адю и Сергея Васильевича по знакомым местам, с интересом наблюдая, как они на все реагируют.

Еще больше, чем в первый мой приезд во Флоренцию, скульптурный гений Донателло вызывал во мне глубокое чувство преклонения. При этом сейчас же возникал образ другого гения Италии – Микеланджело Буонарроти. Но я должна признаться, что Донателло на меня производил в то время более сильное и глубокое впечатление. Создания Микеланджело полны величавости, силы, экспрессии. Его фигуры, хотя и в покое,

всегда готовы к движению. Мышцы их напряжены до крайнего предела. Пафос фигур доведен почти до крика. К впечатлению величия примешивается во мне какое-то тревожное чувство: вот-вот сейчас творец перейдет известную границу.

Донателло прост, реалистичен и ясен. Но в его простоте кроется бесконечно много проникновенной глубины, своеобразия и дерзания художника. Он, например, передает юную прелесть юноши с необыкновенной грацией и в то же время с острым реализмом и с изысканным, присущим ему стилем (стиль как выражение синтеза). Поражает в Донателло также острота наблюдения, и трепет жизни чувствуется в каждом его произведении.

Да простят мне неумелую характеристику двух гениев Италии. Я только пыталась объяснить, почему я предпочитаю Донателло Микеланджело...

Каждый вечер я засыпала с мыслью, что завтрашний день будет таким же светлым праздником, как только что ушедший. Наши спутники были внимательны к нам. Я с радостью замечала, как Сергей Васильевич с каждым днем становился спокойнее и бодрее. Все чаще на его суровом лице мелькала внезапная улыбка, точно луч солнца освещал его.

В[ладимир] Я[ковлевич] был положительно неутомим. Когда мы в изнеможении от переполняющих нас впечатлений возвращались домой, он, бодрый и свежий, оставляя нас, убегал еще куда-то что-то досмотреть.

Я успевала много работать (впоследствии многие из флорентийских моих акварелей были воспроизведены в книге «Сады и парки» В.Я. Курбатова. Издательство Вольф)[129].

Все кругом было так прекрасно и светло. Один только раз я совершенно неожиданно была озадачена и даже напугана, но скоро забыла, не придавая этому должного значения.

Однажды нас внезапно застал на улицах города сильный ливень. Мы бросились бежать к Понте Веккио и

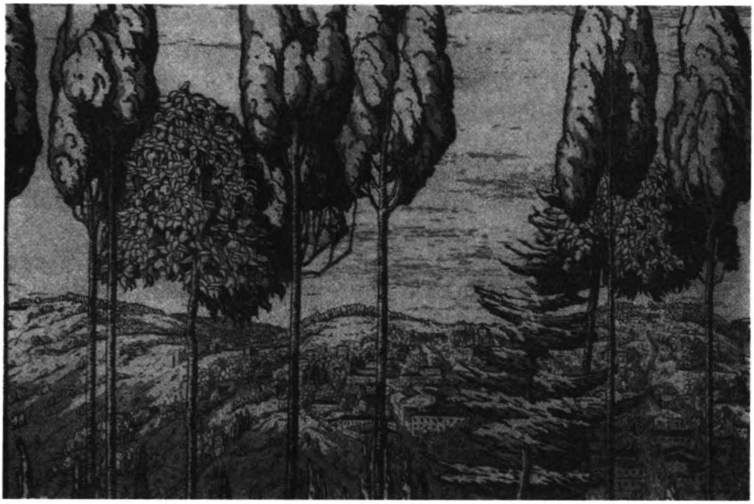
спрятались под его аркады. Перспектива Арно скрылась за непроницаемой пеленой дождя. Мы молча стояли и ждали, когда он пройдет. Я смотрела вниз на каменные плиты под ногами и наблюдала, как крупные капли дождя, тяжело падая и ударяясь о камни, дробились на множество маленьких капель, которые веером высоко прыгали вверх. Я неожиданно взглянула на стоящего вблизи Сергея Васильевича. Наши взгляды встретились. И я прочла в его глазах такую огромную любовь и такое отчаяние, что невольно испуг отразился на моем лице. Поняв, что его застали врасплох, он круто повернулся и молча нас покинул, и до следующего дня мы его не видели. Вскоре я об этом забыла, была спокойна и с самозабвением воспринимала окружающий мир и неудержимо работала, не теряя ни одного свободного мгновения.

По вечерам мы ездили по окрестностям Флоренции. Были во Фьезоле. Там, минуя городок, взбирались на крутой холм к каким-то заброшенным постройкам. На краю холма росли в ряд стройные кипарисы и недалеко около стены — апельсиновые деревья с фруктами и цветами в одно время. Через тонкие стволы кипарисов проглядывал в мягкой мгле городок. Мои спутники терпеливо ждали, когда я окончу рисунок. Так родилась из этой прогулки моя гравюра «Фьезоле»[130].

Никогда я не забуду нашу поездку по Виале на пьяцале Микеланджело. На ней стоит его дивный отрок — «Давид».

Как упоительно это место в тишине спускающегося вечера! Под ногами протекает Арно с перекинутыми через него мостами. Протекает медленно, с ленивой грацией. Зеленоватые воды отражают набережные, здания, мосты. Особенно живописен мост Понте Веккио с прилепившимися к нему ювелирными лавками. Город, еще разогретый дневным зноем, кое-где освещен лучами заходящего солнца. Нежно блестят купол Сакристии, башни Дуомо, Ор-сан Микеле и другие церкви. Справа виднеются холмы Фьезоле.

Молча сидели мы, очарованные, на теплых ступенях лестницы, лицом к городу и солнцу.



Фьезоле. 1904

Прошло много времени, а мы все тихо сидели, упиваясь прекрасным видом, теплом, тишиной и ароматом лавров и роз.

Солнце постепенно погасло, и рябь реки отражала зеленовато-бледное небо. Тени, темные пятна города исчезли, и Флоренция облеклась в нежную, ровную, золотистую дымку и казалась чудесным сновидением.

Быстро спускались сумерки, а за сумерками южная темная ночь.

И вдруг весь воздух наполнился летающими искрами.

Целая туча светлячков носилась вокруг. Они огненными зигзагами чертили пространство по всем направлениям. Точно звезды слетели с неба и закрутились в быстром танце. Наши шляпы, платья, волосы покрылись блестящими точками. Это было так несказанно красиво!

Золотая движущаяся сеть на фоне ночного пространства, где в глубине с трудом можно было различить воды Арно и массивы города.

Нам так не хотелось уходить от этой волшебной вокруг нас феерии. Завтра утром мы покидали Флоренцию, направляя свой путь в Венецию.

«Прощай, прекрасный город! Драгоценная сокровищница!

Привет тебе от нас последний!»

* * *

23 июня мы выехали в Венецию. Владимир Яковлевич с нами не поехал. Он решил побывать в Орвието и рассчитывал присоединиться к нам на следующий день. Ехали мы скромно, в жестком, трясучем вагоне. Наши соседи, все больше крестьяне, добродушно и ласково к нам относились и гостеприимно просили принять участие в их скромном завтраке. Он состоял из куска овечьего сыра с белым хлебом и кружки тосканского вина. Вином, подмигивая нам, они усердно угощали.

Помню то странное чувство, которое охватило меня, когда я вышла из вокзала на небольшую площадь. Ни извозчиков, ни повозок. Нет грохота колес, крика возниц. Кругом так тихо. Совсем близко, немного в стороне, блестят металлические острые носы гондол. Выскочивший откуда-то комиссионер хватает наши вещи и увлекает нас в гондолу. Мы молча плывем по каналам, по небольшим водяным площадям, поворачивая то направо, то налево. При поворотах гондольер издает очень характерный предостерегающий возглас. Все так сказочно, так фантастично и так не похоже на остальную Италию!

Мы быстро решаем вопрос о гостинице, о наших комнатах, бросаем там вещи и бежим на улицу. И как мы удобно устроились! Только пройти через сводчатый проход, и мы сразу на главной площади Венеции.

Великолепные постройки Старой и Новой Прокуратории окружают ее прямоугольное пространство. Налево от прохода, через который мы прошли, башня со знаменитыми часами (каждый час большие бронзовые фигуры выходят наружу и отбивают молотками время). Под пря-

мым углом к этой башне стоит собор Св. Марка, рядом с ним тянется Дворец дожей. Напротив него, где площадь сужается, стоит знаменитая Кампанила. К ней примыкает великолепная Лоджия и за нею прекрасное здание Библиотеки.

Там дальше, прямо впереди две тонкие, высокие колонки. На одной крылатый лев — эмблема города, на другой — фигура святого, попирающего крокодила. А потом сразу за ними голубое нежное море, и все кругом залито ослепительным светом.

Площадь эта производит сильное впечатление своей необычайной красотой. Собор — византийская базилика, отягощенная снаружи богатыми украшениями с готическими башнями, прильнувшими к фасаду. А во втором этаже на открытой террасе — четыре бронзовых античных коня, когда-то вызолоченные. Это смешение стилей и разных эпох в одной постройке, в ее наружном фасаде делает ее в высшей степени странной, но большой, своеобразной красоты.

Рядом с собором — Дворец дожей. Что за диковинная необычная постройка! Два нижних этажа состоят из легких колоннад, а над ними высится тяжелый верхний этаж, редко прорезанный большими окнами. Точно дворец поставлен вверх фундаментом. Но скоро это впечатление проходит, и мы начинаем понимать его красоту. Обе эти постройки — собор и Дворец дожей — носят на себе явные следы византийского влияния и вообще влияния Востока.

Вся площадь замощена мрамором и трахитом и представляет большой, прекрасный зал с дивными кругом постройками. Плафоном ему служит синее небо. На площади летают тысячами ручные голуби, которые не боятся из рук брать корм.

Обежав несколько раз эту площадь, мы отправились к стоянке гондол и, вскочив в одну из них, просили нас везти по Большому каналу. По его берегам тянутся знаменитые дворцы. Город, сказочный город интересовал нас до крайности.

Мы плыли мимо дворцов, церквей. На левом берегу красивый силуэт Santa Maria della Saluta. Дворцы мраморные, старинные, с патиной желтовато-розоватого цвета, она придает им впечатление чего-то живого, трепещущего. Черные, бархатистые подтеки местами покрывают дворцы. Вода канала омывает здания, покрывает часть ступеней входных дверей, иногда доходит до самых дверей. Из воды торчат около каждой постройки деревянные столбы. Они раскрашены в синие, коричневые и серые полосы. Многие наклонились, группируясь живописно около входов. На них головки в виде грибных остроконечных шляпок. Часто зеленый мох или плесень ползут по фундаменту. Перед окнами, снаружи, почти во всех домах и дворцах натянуты или просто висят большие занавеси шафранно- или апельсинно-желтого цвета. Они дают красивые, красочные пятна. Над водой на фасадах дворцов висят балконы с мраморными балюстрадами. Все это отражается, двоится в тихой, спокойной воде.

По каналам шныряют по всем направлениям гондолы — легкие, черные, с высокими металлическими носами, с уютными каютками. Проплывают служебные баркасы с овощами, с какой-нибудь кладью. Крыши дворцов украшены богатыми карнизами и усеяны высокими, кверху расширяющимися дымовыми трубами. Они четко, но мягко выделяются на полуденном небе.

Уже издали мы увидели мраморный и такой неожиданный мост Риальто. На нем и вокруг него толпилось много народу. Видимо, по оживлению это было центральное место города, где сосредоточена его жизнь. Оттуда мы пешком отправились домой по узким кривым улицам. Иногда улица была так узка, что двум встречным людям на ней трудно разминуться, а открытый зонтик спицами задевал обе ее стороны.

Трудно представить себе ту ненасытную жадность, с которой мы на все смотрели!

После позднего обеда, совсем утомленные, мы все-таки отправились на набережную Скьявони, в начале

которой стоит Дворец дожей. Ее прорезают четыре канала, впадающие в море. Через них перекинуты изящные, из белого мрамора мосты. Они довольно высоки, настолько, чтобы гондолы с высокими носами и каютами могли беспрепятственно проходить под сводами мостов, но на них легко взбегать по широким и плоским ступеням.

Смотрели с первого мостика на закрытый Мост вздохов, который невдалеке высоко висит над этим же каналом и соединяет Дворец дожей с тюрьмой. Он служил прежде проходом для заключенных.

Народ толпился и гулял на этой набережной. На венецианках из народа большей частью были накинуты черные платки с длинной бахромой.

Все наслаждались теплом, тишиной вечера и видом уснувшего ласкового моря. Прямо впереди, за тихой полосой моря, виднелись здания Джудекки[131]. Налево еле мерещился далекий горизонт. Небо потемнело и едва заметной чертой отделялось от блестевшего моря. Появились первые звезды. Нам не хотелось уходить, и мы долго еще сидели на мраморных скамьях наружной колоннады Дворца дожей.

Следующий день мы начали очень рано, так что довольно долго пришлось ждать открытия галереи академии де Бель Арти[132].

Мы торопились. Обстоятельства так складывались, что Клавдия Петровна и я больше четырех дней в Венеции не могли оставаться. Пробыв так мало в Венеции, я могу только бегло и кратко рассказать о моих впечатлениях от произведений великих венецианских художников.

Картины многих из венецианских мастеров я уже видела и в Риме, и во Флоренции, и в Париже, и в нашем Эрмитаже. Казалось, знала их, но здесь, в Венеции, они выступают с такой полнотой и таким блеском, что кажется, видишь их впервые.

Великий Тициан поражает больше всех. Его искусство возвышенно, свободно, спокойно, точно выковано

из прекрасного металла и дает низкие, богатые звуки. Его картины «Успение Божьей матери», «Введение во храм» и «Мадонна Пезаро» трактованы ясно, торжественно, величаво[133]. И во всем чувствуется трепет жизни. Кроме центральных, главных фигур, удивительно сделаны второстепенные персонажи и разные детали. Его картины нельзя быстро осмотреть. Мы много времени провели перед ними, рассматривая каждую фигуру, каждое лицо...

Здесь, в Венеции, я особенно ясно поняла все очарование Джованни Беллини[134]. Ах, какой мастер! Такой одухотворенный и возвышенный! От его картин, мадонн веет необыкновенной прелестью и обаянием. Особенных технических приемов или особого колорита, как, например, у Тинторетто, я у него не запомнила, а в то же время он навсегда остался в моей памяти как один из самых одухотворенных и возвышенных художников эпохи Возрождения. Среди множества картин разных мастеров его произведения я сейчас узнаю. Узнаю чувством, а не умом, по какой-то присущей Беллини духовной тонкости и чистоте.

Но кто еще на меня произвел огромное впечатление — это Тинторетто. Его очень большая картина «Распятие» меня ошеломила. Я тогда не могла сказать, нравится мне или нет эта картина. Но в ней чувствовалось столько темперамента, страсти, порыва, движения, столько реализма, что она захватила и потрясла меня до глубины души.

Еще мне запомнилась его картина «Св. Марк освобождает невольника от смерти». Святой с такой стремительностью летит с неба вниз головой, и так это реалистично передано, что кажется, слышишь свист воздуха от его раздувающихся одежд. Вообще эта картина превосходна.

Тинторетто очень полно представлен в Scuola di S. Rocco, где мы успели побывать несколько раз. Здесь облик этого замечательного художника ясно обрисовывается, облик необыкновенно могучий по бурному темпераменту, стремительности, смелости, дерзаниям.

В сущности, Тинторетто на меня произвел самое сильное впечатление из всех художников Венеции. И колорит картин его еще больше подчеркивает его индивидуальные черты.

Мне запомнился и сильно привлек мое внимание Витторе Карпаччо. Его картины, изображающие сцены из легенды св. Урсулы, – прекрасны. В них много прелести. Его живопись и рисунок более сухи, чем у Джованни Беллини и у других художников. В них есть элементы архаичности, и эта черта мне особенно нравилась. В его картинах много праздничного, шумного, много движения, экспрессии в лицах, но в них отсутствует внешняя пышность и роскошь, как в картинах Паоло Веронезе[135].

Паоло Веронезе поражает своим колоссальным талантом, легкостью, с которой он творит, покрывая громадные холсты блестящей, сверкающей живописью. Драпировкам, колоннам, роскошным туалетам дам Паоло Веронезе отводит большое место в своих композициях. Я стояла перед его произведениями и думала о неистощимости его таланта, фантазии, вдохновения, и в то же время он в моей душе не вызывал чувства умиления и радости, как Беллини и Карпаччо, и чувства жути и душевного потрясения, как Тинторетто. Я смотрела на его картины, как на празднества, которыми я любуюсь, но сама в них не участвую...

* * *

Еще раньше, во время нашего пребывания в Риме, в археологическом музее[136], рассматривая этрусские изделия, мы, между прочим, обратили внимание на красивые мозаичные бусы, дошедшие до нас с древних времен. Приехав в Венецию, вдруг неожиданно у одного продавца мы заметили точь-в-точь такие бусы. Мы заинтересовались ими, но продавец пренебрежительно отозвался о них, сказав, что это «неходкий» товар. Узнав от него, что они выделываются здесь, в Венеции,

мы решили поехать на фабрику и осмотреть это производство.

Ехали мы в гондоле очень долго по узким каналам. Погода испортилась, небо заволокло, темные тучи поползли над нами. Все кругом потемнело. Послышался гром. Мы забрались в уютную каюту с маленькими окошечками и с мягкими вокруг ее стенок диванами. И только успели выскочить из гондолы на ступени входа на фабрику, как полил сильный, сплошной ливень. Целые каскады воды хлынули с неба. Служащие фабрики приняли нас очень любезно и просили немного подождать, пока один из них достанет нам от директора пропуск. Совсем потемнело. Казалось, что черные тучи легли на крыши домов. Молния ярко сверкала, а гром нас оглушал. Мы не жалели, что побывали на фабрике. Нам показали подробно все производство, что было очень интересно.

Их бусы и бисер расходились во все страны мира, много шло в Россию и распространялось в ней до самых глухих областей Севера. Подражанию же этрусским бусам они не придавали коммерческого значения, а смотрели на это, как на художественное достижение в своем производстве. Они просили нас взять на память из образцов то, что нам понравится (я до сих пор любуюсь ими).

На третий день нашего пребывания в Венеции нас напугала Клавдия Петровна, внезапно заболев. Пригласили врача, который посоветовал ей пролежать два дня в постели. Она просила меня с нею не сидеть, а продолжать осматривать Венецию.

Следующие дни с утра и до обеда мы провели во Дворце дожей. Бесконечное количество великолепных картин. К сожалению, погибли картины художников ранее 1577 года, когда во дворце случился пожар. Но зато художники конца XVI и всего XVII века представлены с исчерпывающей полнотой.

Невероятным блеском сияют картины Паоло Веронезе своими красками и удивляют размахом. Мне ярко запомнилось то впечатление восхищения, когда я стояла перед его холстом «Битва при Лепанто». Особенно ниж-

няя часть картины поразительна, где изображено морское сражение. Множество судов, целый лес мачт, и все пронизано лучами света и тенью[137]. Великолепны картины Тинторетто, украшающие стены и плафоны дворца. Им нет конца, и просто становишься в тупик от плодовитости этого гениального художника.

Не могу не упомянуть удивительного архитектора Венеции — Сансовино. Прекрасная лоджия на Пьяцетте — творение его гения, так же как и ее скульптурные украшения. «Старая Библиотека» — создание его творчества, и Дворец дожей украшен тоже им.

Побывали на выставке современного искусства, но лучше было бы на нее и не ходить...

* * *

Конец дня мы посвящали поездкам за город. Я и Сергей Васильевич ездили на Лидо. Мы просто садились на пароходик или в гондолу и плавали по морю и по каналам.

Мое пребывание в Венеции закончилось для меня неожиданно. И я не могу об этом умолчать, так как с этого времени моя жизнь должна была пойти по новому пути.

В последний вечер перед отъездом я и Сергей Васильевич катались по Большому каналу. Спускались сумерки. Кругом была тишина. Изредка звучал голос гондольера. Мы сидели молча. Я любовалась дворцами, мимо которых мы плыли, а Сергей Васильевич, кажется, больше смотрел на меня. Я вдруг поняла (точно пелена упала с глаз), что я давно люблю его... И хотя я ни слова не сказала Сергею Васильевичу (он был несвободен), но он понял меня.

Когда мы шли домой по площади, наш гондольер, щедро награжденный, долго кричал нам вслед: «Новантэ новэ! Новантэ новэ!» (Номер своей гондолы.)

Придя домой и перед тем как разойтись, Сергей Васильевич принес мне стакан воды, подкрашенный вином

(я жаловалась на жажду). Я пила, он молча смотрел на меня, а мне так хотелось броситься ему на грудь! Но я сдержалась.

Мы быстро попрощались у дверей наших комнат. Когда я вошла к нам, Клавдия Петровна удивленно спросила:

– Что с тобой? Ты вся сияешь.

– Я сейчас отдала свое сердце.

– Кому? Сереженьке?

– Да.

– А дальше что?

– Не знаю.

На следующий день, рано утром, мы уехали из Венеции домой, в Россию, а наши милые спутники остались до вечера. Их путь лежал на Милан и Швейцарию.

Сергей Васильевич нас провожал и усадил на поезд. Радостно было видеть его посветлевшее лицо.

А я? Кругом был праздник! Во мне все пело! С его образом в душе я покинула Италию.

1932–1940 гг.

IV

Помню, какое чувство уныния охватило меня, когда я, возвращаясь в Россию после житья в Италии, переехала границу. Жандармы. Осмотр. Точно попала под тяжелую крышку, под которой трудно дышать.

Это был июль месяц. Мои родители находились в Финляндии. Я прожила несколько дней в городе, а потом оканчивать лето уехала к ним.

Мне предстояло много дела. Приходилось не только продолжать прерванные путешествием работы, но и подвести итог вновь наработанному.

Я чувствовала себя обогащенной, переполненной художественными впечатлениями от произведений величайших мастеров живописи и скульптуры. Еще больше поняла свою малость, но это не убавило моей энергии дальше учиться, развиваться, совершенствоваться. Образцы высокого искусства были свежи в памяти.

Чувствовала, что рисунок мой стал тверже, свободнее и художественнее. Я больше и тоньше выучилась понимать

прекрасное. Глаз стал изощреннее. Ненасытное желание работать меня переполняло, и в то же время я думала: «Какое трудное наше искусство. Сколько надо учиться, наблюдать, анализировать и смотреть, смотреть без конца! И как медлен путь к совершенству. Какими черепашьими шагами двигаешься вперед. И сколько усилий! Сколько работы!»

Рядом с искусством передо мной встал другой серьезный, бесконечно важный для меня вопрос — о моем будущем браке.

Вскоре после моего приезда в Финляндию приехал С.В. Лебедев, вернувшийся из-за границы, и мы окончательно объяснились. Он решил развестись с прежней женой[138]. Мы сговорились скрывать наше намерение до того времени, когда он станет свободным, и от родителей, чтобы не доставлять им лишних волнений, и от моих товарищей и друзей. Их я боялась больше всего, так как знала — они были очень предубеждены против моего выхода замуж из боязни, что я отойду от искусства.

Я сама этого боялась.

«...Меня мучает мысль о моем будущем — смогу ли я работать? Мои гравюры! Мое искусство! Здесь собственного желания мало. Энергии и настойчивости мало. Главное — как сложатся обстоятельства моей замужней жизни. Если придется бросить искусство, тогда мне погибель. Ничто меня не утешит — ни муж, ни дети, ничто. Для того чтобы я была спокойна и довольна, не работая в искусстве, во мне должно умереть три четверти моей души. И тогда, может быть, я спокойно буду проходить мой жизненный круг в моей семье. Но я буду калекой. Этого я не могу скрыть от моего будущего мужа, и это будет достаточной для него причиной чувствовать себя несчастным. Может быть, это все только страхи, и опять моя счастливая звезда меня выведет на свет. Буду надеяться и не унывать!»[139]

И конечно, главное зависело от моего будущего мужа. Но я напрасно опасалась. В лице Сергея Васильевича, как я потом увидела, я нашла внимательного, чут-

кого и снисходительного мужа. Обладая сам огромным творческим даром в научной области (химии), будучи знаком с внутренним волнением, которое сопровождает творческую работу и приносит столько мучительных, но прекрасных переживаний, он лучше многих мог меня понять. Отсюда его бережливость к моим силам, внимательное отношение к моему времени и к моей работе. Я поистине могу сказать, что С[ергей] В[асильевич] стал для меня в последующие годы главной опорой в моей творческой работе. Обладая врожденным художественным чутьем, он сделался моим самым строгим, внимательным судьей и часто беспощадным.

Обладая высоким духовным строем, широким умом и большой целеустремленностью в своей работе, он учил меня не обращать внимания на мелочи жизни, не придавать им большого значения, широко смотреть на вещи. У него никогда не было ко мне зависти, мужской ревности, как к работающей женщине, завоевывающей свое самостоятельное место в жизни. Он все усилия прилагал к тому, чтобы облегчить мне работу и обеспечить ее успех.

Не могу не вспомнить один случай, когда Сергей Васильевич показал, что и для него самого мое искусство имело большое значение.

Это было много лет спустя. Его близкие друзья и ученики решили отметить двадцатипятилетие его научной работы. Он уже создал себе имя как выдающийся химик. На скромном банкете, устроенном в семье его товарища, один из присутствующих профессоров в приветственной речи высоко оценил его большую работу, напечатанную им в 1913 году. Оратор, определяя этот труд Сергея Васильевича, сказал, что в этой работе, кроме выдающегося научного содержания, есть большая красота. В ней есть удивительное равновесие, краткость и точность формы.

Сергей Васильевич, отвечая на приветствие, между прочим, сказал: «Если вы находите эти качества в моей работе, то благодарите Анну Петровну, в ее искусстве я этому всему научился».

Слова моего мужа были для меня неожиданными. Я почувствовала в них глубокую правду, и для меня его слова были самой большой наградой, полученной за всю мою жизнь.

Я об этом рассказала, чтобы показать, как в последующей жизни духовно близки мы были, как влияли друг на друга, и потому, рассказывая о себе, я уже не могу не говорить и о Сергее Васильевиче. Но это было потом, а теперь... теперь...

Судьба мне готовила счастье, но его надо было еще завоевать. Два года до брака — с осени 1903 года — прошли для меня непередаваемо тяжко и мрачно. Самые тяжелые годы за всю мою жизнь. В то время развод был очень затруднен. В его процессе были нагромождены бесчисленные и ненужные формальности, причинявшие много забот и огорчений, и обстановка кругом была неспокойна и мрачна. Вся страна кипела. Общественное настроение у людей честных и здравомыслящих было раздражено жестокими мероприятиями правительства против стачек рабочих, которые становились все чаще. Крестьянские волнения вспыхивали то там, то здесь. Душа была полна негодованием, когда приходилось читать и слышать о карательных экспедициях царских генералов.

Усилились и студенческие демонстрации. Правительство закрыло университет и стало наиболее энергичных студентов отдавать в солдаты. Трудно передать то возбужденное состояние, которое царило везде. Бесконечные споры, столкновения, разногласия. Но большинство приходило к заключению, что монархический принцип до конца изжит, самодержавию пришел конец. Многим это стало ясно как день. Истина была там, где миллионы людей, то есть массы трудящихся могли быть счастливы и обеспечены.

Почти каждый день приносил какой-нибудь ужас — то казни, то еврейские погромы, то искусственно вызванную турецко-армянскую резню.

Трудно было в эти годы работать и делать свое любимое дело, требовавшее равновесия, душевного спокой-

ствия и ясности. Временами казалось, что моя работа, мое дело никому не нужны, не ко времени, не отвечают запросам сегодняшнего дня. А потом приходили другие мысли: «Работать в искусстве, совершенствоваться, стараться создавать хорошие вещи — это ведь делать вклад в культуру своей страны, своего народа. Это тоже важно, тоже нужно». Я усиленно начинала резать доски и печатать гравюры. Старалась не поддаваться унынию от личных дел, от окружающих событий и в постоянной непрекращающейся работе стремилась найти душевное равновесие. Углубляясь в искусство, я точно погружалась в свежий, живительный источник.

Издательство Евгениевской общины Красного Креста, во главе которого стоял большой энтузиаст этого дела И.М. Степанов, заказало мне шесть открытых писем с видами Петербурга и его окрестностей[140].

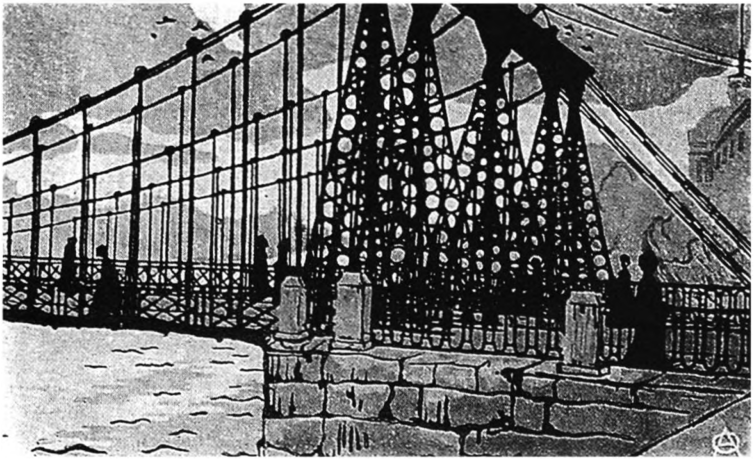
Мне пришлось не раз съездить за город. Иногда ко мне присоединялись мои друзья. Ярко запомнилась мне одна такая поездка. Поехали оба Бенуа, Сомов, Курбатов. Мы много работали и много гуляли. Клены сверкали ярким желтым убором и отражались в тихих каналах. В них зеленая ряска, затянувшая к осени поверхность воды, успела уже опуститься на дно. Развесистые дубы стояли еще зеленые и роняли желуди, которые падали, мягко ударяясь о землю. Был солнечный день, и над нами ярко-синее небо. Завтракали на траве, под темными ветками ели.

Собрав материал для открыток, я засела за работу. Рано утром, когда было меньше движения на улице, я уже торопилась к намеченным накануне местам моего любимого города, чтобы сделать зарисовки. Днем резала и печатала гравюры:

Петербург: 1) «Колонны Казанского собора», 2) «Цепной мост», 3) «Сальный буян».

Павловск: 1) «Мост с центаврами», 2) «Боскет около Пиль-башни», 3) «Ворота к мавзолею Павла».

«...На днях окончила шесть открыток-гравюр для Красного Креста и гравюру по рисунку Бенуа для поэмы

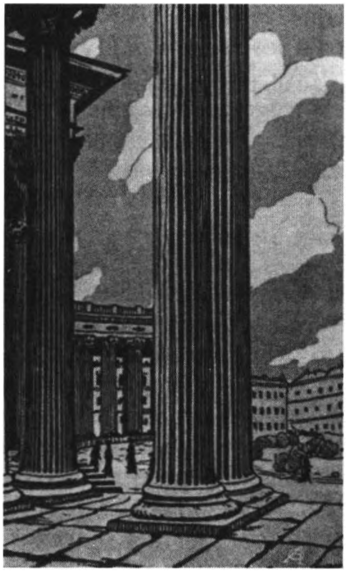


Петербург. Цепной мост. 1903

«Медный всадник» Пушкина. Мне ее заказало Общество любителей изящных изданий[141], для которого Бенуа и делал эти иллюстрации. Первый раз будут печатать эти гравюры в типографии по моим доскам в нескольких красках. Это серьезный вопрос, с большим значением для моих будущих работ...»[142]

«...Только что получила пробные оттиски открыток. Напечатаны отлично, трудно было ожидать лучшего исполнения. Следовательно, и в будущем мои работы могут быть напечатаны, и моя долбня на дереве не так уж безрассудна и ни к чему не применима...»[143]

Я сама ездила в типографию (бывшую Голике и Вильборга) и проверяла тона красок, подобранные рабочими по моим образцам. Там я присутствовала при самом печатании. С каждой доски были сделаны в типографии по пяти гальваноклише. Они абсолютно были тождественны деревянным доскам. Я, автор, и то не могла отличить, какой оттиск сделан с моей доски и какой с гальваноклише. К этому прибегли для ускорения работы и, как мне там сказали, чтобы не пускать мои доски в работу и сберечь их



Петербург. Колонны Казанского собора. 1903

от всяких случайностей. Но я должна прибавить, что, кроме пяти одинаковых гальваноклише, которые шли одновременно под пресс с накатанной краской, я заметила, что шли и мои доски, тождественные с ними. Видимо, материальный расчет взял верх над желанием сохранить доски. Но доски выдержали. Сделано было по десяти тысяч оттисков с каждой, и через несколько лет напечатали еще столько же, и доски не пострадали*.

«...На днях я узнала, что у Бенуа с Верещагиным вышла неприятность по поводу заказа Бенуа иллюстраций к «Медному всаднику». Это все общество библиофилов состоит как будто из страшных дураков. Они решили, так как им не все рисунки Бенуа нравятся (их было 33), выпустить только тринадцать книжек со всеми рисунками, а остальные экземпляры издавать с выбранными по вкусу рисунками. На это А.Н. Бенуа не согласился и взял их обратно»[144]. Помню только, что Александр Николаевич, не сказав ничего об этих осложнениях, уплатил мне за сделанную для фронтисписа цветную гравюру по его рисунку.

Кому теперь неизвестны эти великолепные иллюстрации, являющиеся непревзойденными образцами графического искусства. Они ярко воплощают наш прекрасный

* Деревянные доски выдерживают давление лучше, чем медные и цинковые. Если за деревянными досками, которые в работе, есть надлежащий уход, они могут дать и сто тысяч оттисков каждая. *(Примеч. авт.)*

город и сливают с ним воедино идею, замысел гениального произведения Пушкина.

Дягилев, обладая настоящим художественным чутьем и вкусом, высоко оценил эти прекрасные иллюстрации, как они того заслуживали, и поместил их в журнале «Мир искусства» № 1 за 1904 год[145].

* * *

Осенью 1903 года в Петербурге случилось наводнение, которое вызвало много тревоги среди его жителей и могло легко перейти в стихийное бедствие.

«...Сегодня у нас было сильное наводнение, как много, много лет не бывало. Некоторые улицы представляли собой сплошные реки. Фонтанка вышла из берегов и затопила набережные, подвалы, дворы. Все плыло по воде. Цепной мост был скрыт под водой, и в Летнем саду катились волны. Васильевский остров затопило, и на нем сообщались на лодках. А что делалось с моей Невой — ты и вообразить себе не можешь! Черно-коричневая, она бурно шла назад. Колоссальные волны с белыми гребнями вздымались на реке и во многих местах перехлестывали через гранитные перила. В полдень было темно. Черные тучи мчались по небу. Ветер выл, визжал и крутил столбы мокрого снега. И грохот пушек через каждые четыре минуты потрясал беснующийся воздух. При этом толпы встревоженного народа ходили, стояли и ахали. Мальчишки с оживленными рожами здесь же шныряли. Теперь, кажется, вода начинает спадать...»[146]

По вечерам, когда я была посвободнее и в подходящем настроении, я отправлялась слушать музыку в симфонические концерты или на «Вечера современной музыки». Здесь я знакомилась с новейшими заграничными и русскими композиторами, с произведениями, которые еще нигде не исполнялись. Нувель и Нурок, организаторы этих концертов, обнаруживали большую культуру и тонкий вкус. Там я встречала моих товарищей — молодых литераторов, музыкантов и поэтов. Помню, виде-

ла А.М. Ремизова, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова[147] и многих других...

Осенью нас всех очень встревожила болезнь Валентина Александровича Серова. Пришло известие из Москвы, что он тяжко заболел, что врачи подозревают у него гнойник внутри и что необходима операция. Философов и Дягилев уехали к нему в Москву.

Кроме этого волнения, мне пришлось перенести еще большую тревогу. У Сергея Васильевича в лаборатории произошел взрыв брома. Стекла порезали ему лицо и руки, он был сильно обожжен и отравлен парами брома. Его отвезли в больницу. В первый день докторам было неясно, сохранилось ли у него зрение. Я переживала мучительную тревогу, не имея права наружно выражать свои чувства больше, чем окружающие, чтобы не выдать себя.

В январе 1904 года началась война с Японией. Темною тенью легла она на сознание всех, и жизнь страны протекала на ее зловещем фоне.

1904 год был последним для журнала «Мир искусства», который просуществовал шесть лет, полных блеска и творческой зарядки. Это был первый в России журнал подлинной, молодой художественной культуры. Влияние его было велико и всесторонне. Даже теперь, когда роль его нам видна в исторической перспективе, трудно в полном объеме и до конца учесть его значение. Но я убеждена, что когда-нибудь появится у нас просвещенный и объективный историк искусства, который сумеет овладеть всем огромным материалом, заключенным в этом журнале, и даст всестороннюю оценку как ему, так и группе лиц, стремившихся вдохнуть новую жизнь в русское искусство и направить по новому пути молодых художников, предостерегая их против безвкусия и рутины.

Я и раньше уже упоминала, что близкого участия в издании журнала не принимала. Но будучи в дружеских отношениях со всей группой лиц во главе с С.П. Дягилевым и А.Н. Бенуа, работавшими и создававшими журнал, я в подробностях знала его перипетии и видела то огромное

количество творческой энергии, которое мои товарищи потратили на него.

Теперь он кончал свое существование. Дягилеву, на котором лежала вся организационная работа, прискучило это дело. Для издания журнала постоянно приходилось отыскивать средства, так как он себя не окупал.

С большим трудом Дягилеву, а иногда Серову удавалось выпросить деньги на журнал[148]. Этот дамоклов меч все время висел над журналом.

Потом недовольство части редакции, главным образом художников (Бенуа, Бакста и других), сыграло роль в закрытии журнала. Они находили, что слишком большое место отводилось для писателей-символистов, которые не имели ничего общего с направлением художников «Мира искусства».

Но главная причина была в том, что журнал, существуя в продолжение шести лет, пережил период строительства, борьбы за культуру нашей страны и за утверждение молодых художников на завоеванных ими позициях. Бурная энергия Дягилева журналу уже была не нужна. Но никто, кроме него, не мог на себя взять всю ту организационную работу, которую требовал журнал. Дягилев был в то время уже увлечен писанием книги о художнике Левицком. Он за нее потом получил академическую премию[149]. Он был еще занят созданием грандиозной выставки старинных портретов в Таврическом дворце[150].

Но, умирая, журнал «Мир искусства» указал путь и направление будущим журналам — «Аполлону» и «Старым годам»[151].

Выставка старинных портретов, организованная Дягилевым, явилась выдающимся событием в художественно-общественной жизни страны. Какой это для всех, любящих искусство, был великолепный праздник! Задолго до ее открытия Дягилев начал отыскивать и собирать разбросанные по разным концам нашей обширной родины старинные портреты. Он забирался в далекие, медвежьи уголки, не останавливаясь ни перед какими трудностями, если получал указание, намек, что

в таком-то имении можно найти ценное художественное произведение.

Много отличных вещей было без подписей. Приходилось их определять. Конечно, наравне с Дягилевым организатором и создателем этой выставки был А.Н. Бенуа.

Какие на выставке находились шедевры портретного искусства! Я целыми днями пропадала там, да и все мои товарищи. Выставка была устроена широко, с большим художественным размахом, и многие залы не только по совершенству портретов, но и по своему построению, по развеске картин производили впечатление удивительной красоты.

Организацией этой выставки Дягилев показал, на что он способен со своей неистощимой энергией и несокрушимой волей. Дальнейшей своей художественной деятельностью — устройством художественных выставок за границей, пропагандой русской музыки, русских опер и балетов он завоевал там себе признание и славу[152].

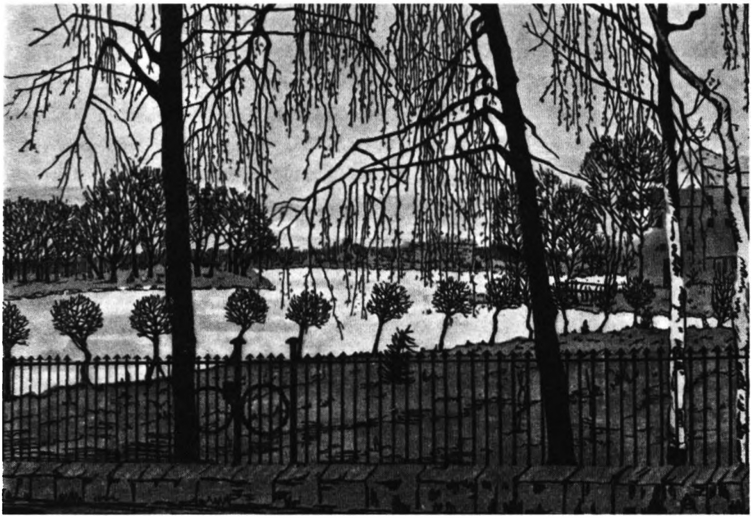
* * *

Директор Люксембургского музея в Париже Леон Бенедит[153], увидев мои гравюры, выразил желание иметь их там. Я поручила Владимиру Яковлевичу Курбатову, который ехал в Париж, отвезти их ему (числом 25). На следующий год Бенуа, уезжая за границу, взялся передать туда еще четыре листа. Это был первый музей, который заинтересовался моими гравюрами. Впрочем, еще Пражский музей приобрел несколько моих гравюр на выставке в Праге. Со стороны русских музеев я встречала к моим работам полное равнодушие и невнимание. Только комиссия по приобретению произведений в Третьяковскую галерею, во главе с Серовым, несколько раз выражала за эти годы сожаление, что не имеет возможности приобретать мои гравюры, так как в то время граверного отделения в Третьяковской галерее не было. Но академия, моя alma mater меня бойкотировала...[154]

В этом году я познакомилась с привлекательным художником — Елизаветой Сергеевной Кругликовой[155]. Возникшая между нами дружба росла и крепла, несмотря на частые отъезды ее за границу. Эта дружба прошла через всю мою жизнь, даря меня любовью, добрым советом и правдивой, честной критикой.

Лето 1904 года я проводила с родителями в Финляндии, в прекрасном лесу, на берегу глубокого озера. Там же рядом жил А.Н. Бенуа с семьей. Он в то лето главным образом работал над своей «Азбукой». Собрание очаровательных картинок. Бодрые, веселые, полные юмора, а иногда и насмешки. В них играет неиссякаемый источник фантазии, выдумки и остроумия. Сделаны они свободно и легко. В них много рассказа, содержания — и не только в главных рисунках на листах, но и в прелестных деталях, украшавших каждую страницу...[156]

Природа Финляндии, ее терпкий пейзаж, как мне казалось, были чужды Александру Николаевичу. Она в нем не вызывала горячего желания ее запечатлеть. Он в то лето работал мало на воздухе. Но красоту и своеобразие природы он тонко чувствовал и понимал. Любовался многочисленными озерами, блестевшими среди хвойных лесов, белыми мхами, покрывавшими горки. На фоне их так красиво выделялись синевато-зеленые молодые сосенки, тонкие, легкие березки. Много раз ходили мы по берегу горной, живой речки. Она бежала по камням. Из ее вод выпрыгивали веселые серебристые форели. Красивы были свежие кружевные заросли папоротников. Все, все это понимал и ценил А.Н. Бенуа. Во время прогулки он нередко останавливался и говорил: «Пос-смотрите! Здесь, на горе, на фоне озера и леса, как кстати была бы деревянная скульптурная фигура какого-нибудь лесного зверя, чудища или Пана. Так и кажется, что из-за этого пригорка выглянет сейчас сказочный лесной обитатель. Как жаль! — с нами нет Коненкова!»[157] Живое воображение и творческая фантазия А.Н. Бенуа и здесь стремились заселить, украсить природу искусством человека.



Весенний мотив. 1904

Я же была в подавленном состоянии. Даже постоянное общение с ним не могло меня подбодрить. Все, что я делала, было нехорошо. Я сама себе удивлялась, и мне казалось, что я все позабыла, растеряла, что приобрела за последние годы.

Как важно для художника душевное спокойствие! А его-то у меня и не было: война, развод С.В. и повсеместное напряженное состояние в стране волновали и лишали меня равновесия...

Еще зимой я сделала несколько гравюр, воспользовавшись материалом, привезенным из Италии: «Фьезоле», «Виллу Боргезе» и «Тиволи». Приготовила для журнала «Мир искусства» слегка подкрашенную литографию – «Вилла папы Юлия III». Потом гравюры: «Перспектива Царского», «Весенний мотив», «Экслибрис С.В. Лебедева»[158]. В общем это было немало. Но до лета всего окончить не успела. На душе еще был заказ – приготовить десять открытых писем Павловска, Петергофа и Царского

Села. Задумала я их исполнить оригинальной, цветной литографией[159].

«...Мой драгоценный друг! Только вчера вернулась из города, куда ездила, чтобы сдать в литографию свои литографские клише. Очень много было у меня волнений. Что из этого выйдет? Добужинский пробовал, и вышло нехорошо. Мне этого не хотелось: самолюбие страдало.

При совещании по поводу моих литографий у меня с литографом Кадушиным[160] произошло столкновение. Он не хотел делать, как я просила и как думала. Я просто-напросто решила воспользоваться литографией, чтобы провести принципы деревянной цветной гравюры. Разница была бы только в том, что мне не приходилось бы резать на дереве, а рисовать эти клише на литографской бумаге, с которой в литографии механическим способом переводят на камень и с него печатают, и выходит факсимиле моих клише*.

Но я хотела, как в гравюре, чтобы тон был везде одинаковой силы, тушевки никакой, и вообще техника должна была быть упрощена до деревянной гравюры. Кадушин со мной спорил. Он, к несчастью, увидел мой акварельный набросок открытки и начал мне говорить: «Вот эти пятнышки у вас не выйдут, вот эти оттенки не выйдут, так как клише слишком ровно и одинаково сделаны». И я никак не могла его убедить, что мне не надо точной копии с акварели, что я ее сделала, чтобы лишь дать ему понятие, какие тона надо ему брать для каждого клише. Литография должна быть другая, чем акварель, — проще и самостоятельнее. Но он привык копировать чужие акварели и рисунки, и ему казалось дико так далеко отступать от «оригинала». Он никак не мог усвоить мысль, что оригиналом-то будет литография, а акварель — только служебный набросок. Одним словом, наш спор кончился тем, что я уступила ему, растушева-

* Речь шла об изготовлении на корнпапире авторских рисунков (контуров) и по ним переводов для красочных поверхностей.

ла всю вещь и расписалась в глупости. Но я имела осторожность вторую открытку сделать по-своему: приготовила четыре клише для каждого тона без всяких тушевок и не показала ему акварели, а дала на бумаге образчик тона каждого клише, так что он печатал, не зная, что выйдет. Можешь представить! Я была права. Первая вещь была дрянная, рыночная гадость, а вторая совсем хороша, и я была рада, что удалось.

Может быть, я все десять открыток сделаю литографией. Это будет отлично, так как я много времени и сил сохраню для своих «незаказных» гравюр, которых у меня накопилось порядочно. Вот мои дела. Пробыла в городе четыре дня, очень устала, так как много работала, хотя духом бодра...»[161]

Теперь я смотрю иначе на те мои литографии. Нельзя было применять принципы гравюры (деревянной) к другой отрасли искусства. Я тогда не поняла существенных черт литографии, ее характера и вытекающих из этого технических приемов. Я не сумела использовать ее особенности и качества. Ну, да в то время я ничего не признавала, кроме деревянной гравюры. Название этих литографий:

Павловск: 1) «Старая Сильвия», 2) «Скамейка и амуры», 3) «Павильон Психеи».

Царское Село: 1) «Белая ночь», 2) «Чесменская колонна», 3) «Турецкая плотина», 4) «Руина», 5) «Перспектива. Осень», 6) «Аллея».

Петергоф: 1) «Фонтан в Верхнем саду».

Два оригинала этих литографий (подкрашенные акварелью рисунки) были приобретены Государственным Русским музеем, так же как и рисунок Петербурга — «Адмиралтейство».

* * *

Осенью 1904 года С.В. был мобилизован и отправлен в Люблинскую губернию, в местечко Новая Александрия для пополнения Белевского полка.

Наше душевное состояние, когда мы прощались на платформе вокзала, перед поездом, было очень тяжело.

Много моральной поддержки оказала мне в те дни мой друг Клавдия Петровна, которая на зиму приехала со своей матерью в Петербург[162]. Она училась живописи, поступив ученицей в мастерскую художника Браза. После отъезда Сергея Васильевича в Белевский полк они поселились в его опустевшей квартире.

Только она и моя младшая сестра знали о нашем будущем браке и о тяжелых моральных переживаниях, сопровождавших процесс развода. Очень много в этом деле нам помог наш друг Владимир Яковлевич Курбатов.

В конце декабря 1904 года открылась выставка «Союза русских художников»[163]. Первые годы после нашего объединения с москвичами и ухода Дягилева выставки эти мало отличались от дягилевских, так как их участники были почти те же. Конечно, устраивались они не с таким изяществом, вкусом и размахом, как это делал Дягилев.

Из живописных вещей выделялись на этой выставке картины Борисова-Мусатова. Они были очень музыкальны и в высшей степени своеобразны. Грабарь был свеж, ярок и насыщен светом. Бакст дал большую картину «Terror Antiquus» мистического характера, исполненную хорошо, но в общем скучноватую. Без блеска и сверкания – качеств, характерных для искусства Бакста. Хорош был Жуковский с веселыми, яркими этюдами. Врубель («Жемчужина»), Мещерин, Малявин, Остроухов, Юон, Ционглинский. Серов выставил несколько пейзажей и акварельный портрет Шаляпина. Прислал из Парижа свои картины художник Тархов[164]. Я любила вещи этого художника. Они были свежи, бодры и привлекали яркой краской. Итальянский художник, пуантелист – Сегантини[165], мне казалось, имел на него влияние, так же как и некоторые французские импрессионисты. Но это не мешало ему быть вполне самобытным.

Как ни странно, но положительно на этой выставке перевес был на стороне графического искусства. Бенуа,

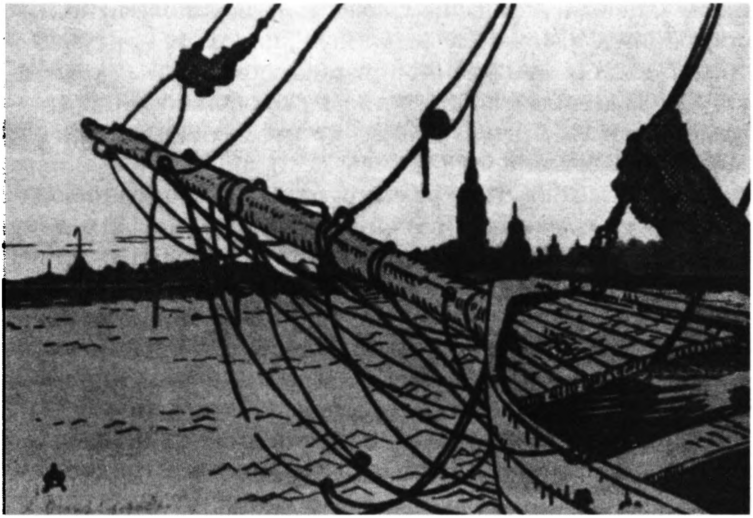
кроме живописных вещей, выставил великолепные иллюстрации к «Медному всаднику», потом ряд рисунков, сделанных для «Азбуки», и серию акварельных рисунков для издания открытых писем, необыкновенно виртуозно исполненных. Бакст, кроме своей картины и пейзажных этюдов, дал эскизы декораций к постановке «Эдип в Колоне», программу к балету «Лебединое озеро» и эскиз декораций и рисунки костюмов к балету «Фея кукол». Все эти работы Бакста были совершенны и по бесконечной фантазии, и по блестящему исполнению. Билибин выступил с иллюстрациями к былине «Вольга» и к «Купцу Калашникову» Лермонтова и многими еще графическими вещами, исполненными в духе старого народного искусства.

У Добужинского были подкрашенные рисунки Петербурга, Вильно, сделанные для серии открытых писем Красного Креста. Головин, Пастернак, Лансере дали превосходные графические вещи, так же как и Малютин. Был блестящ Сомов. Среди его графических вещей были серии открытых писем: «Дни недели», иллюстрации к повести Гоголя «Портрет», табель-календарь и многие другие[106].

Я выставила немало: четырнадцать цветных гравюр, четыре рисунка и пять цветных литографий. Как мне помнится, гравюры были следующие: «Вилла Боргезе», «Перспектива Царского», «Тиволи», «Барка», «Весенний мотив», исполненный по этюду с Каменного острова на Крестовский раннею весною, открытки для Красного Креста, виды Петербурга и Павловска, экслибрис Лебедева и памятник Петру I по рисунку Бенуа. Рисунки были — виды Италии, а цветные литографии — виды Павловска и Царского Села.

* * *

С каждым днем волнение в стране угрожающе росло. На войне нас преследовали неудачи. В декабре был сдан Порт-Артур. Негодование против царя и прави-



Барка. 1904

тельства стало всеобщим, особенно среди рабочих и крестьян. Экономический кризис, вызванный войной, и большие потери людьми особенно тяжело на них отражались.

В воздухе чувствовалось приближение грозы.

И наконец, разразилось небывалое событие — 9 января. Мы знали — за несколько дней до этого началась стачка на Путиловском заводе, и многие заводы остановились. И вдруг днем услышали выстрелы, увидели в окна бегущих, взволнованных людей, сами выбежали на улицу, и там нам сказали о страшном событии: царь велел стрелять в мирных рабочих, их жен и детей, которые шли к нему с петицией.

Весть об этом поступке царя вызвала возмущение и негодование решительно у всех.

Революционное настроение охватило всех. Все чаще приходилось слышать о вооруженном столкновении народа с полицией и войсками. Политические стачки

рабочих организовывались повсюду. А «Потемкин»! А «Очаков»![167]

О, как хотелось сбросить этот ненавистный монархический строй!..

* * *

Ранней весной Сергей Васильевич приехал в Петербург, получив из полка отпуск. В квартире его жила Клавдия Петровна с матерью, и потому он поселился в том же доме у своего друга В.Я. Курбатова.

Часто встречаясь, мы не раз вспоминали наше чудесное путешествие вчетвером по Италии, и нам захотелось опять вчетвером устроить небольшую поездку.

Решили ехать на Иматру. Было начало апреля. Мы ехали по Финляндии. Удивительно живописны места, через которые проходил наш путь. К вечеру приехали на Иматру, и немедленно отправились к реке. Она уже издали была слышна оглушительным грохотом и ревом, потрясавшим воздух. Грандиозная картина. Очень полноводная река Вуокса при сильном наклоне вдруг попадает в глубокую и узкую гранитную расщелину, дно которой состоит из скал и провалов.

Мы, взволнованные, стояли и смотрели на редкое зрелище. Какая стремительная сила в беге ее вод! Громадные валы, как водяные горы, обрушиваются с чудовищным грохотом в расступающиеся бездны, чтобы через несколько мгновений оттуда выпрыгнуть грандиозными столбами брызг и пены. И немедленно воды опять собираются в гладкие валы и опять проваливаются в следующие бездны. Адский шум не дает говорить. Большой железный мост дрожит от ударов. Но во всем этом сумбуре и движении чувствуются ритм и непреложные законы природы. Мы долго стояли на мосту, наблюдая беснующиеся воды.

На следующее утро, не дожидаясь, когда встанут мои спутники, я отправилась гулять по берегу Иматры, вниз по течению. Узкая дорожка вилась по левому берегу реки,

под ветками хвойных деревьев. Около двухсот саженей от моста берег круто поворачивал налево, расширяя русло реки. Но громадные волны с пеной и брызгами проносились неудержимо и прямо вперед, почти не заходя в открывавшееся для них более свободное пространство.

Я решила присесть на землю, чтобы полюбоваться на необычайную грандиозную картину. Меня приманил как раз на углу крутой бережок. Он кончался узенькой, вершка два шириною, полоской песка и упавшей хвои. Мне казалось — здесь не страшно посидеть, раз было видно дно. И я расположилась на его скате и свесила ноги над водой.

Точно одержимая безумием, неслась совсем близко от меня река, обдавая брызгами и пеной. Я спокойно сидела, наблюдая и стараясь уловить порядок, периодичность и логику в ужасном хаосе. И вот в этом шуме и движении настало одно мгновение, когда кипучая вода, как громадная водная стена, внезапно отхлынула от берега, и я, к ужасу своему, увидела как раз под ногами открывшуюся темную бездну. А то, что я принимала за полоску берега и дна, оказалось узеньким карнизом на гранитной скале. Она отвесной стеной уходила вниз. Через несколько мгновений кипящие волны сомкнулись, и от заполненной бездны осталась видна опять только узенькая полоска обманчивого берега. Я очень испугалась и первые секунды не могла шевельнуться. Потом, опираясь на согнутые руки, сидя, стала осторожно передвигаться вверх по скользкому от упавшей хвои скату. Встать сразу на ноги я боялась, а вдруг поскользнусь и упаду в эту бездну...

Пребывание за городом, общение с природой дали нам возможность немного отдохнуть. Так было приятно на несколько дней забыть дела и заботы...

К этому времени надо отнести издание Общиной Красного Креста десяти открытых писем с моих подкрашенных рисунков цветов. Живя в Финляндии, в лесу, я собирала скромные лесные цветы и травы, которые зарисовывала в дождливые дни. Открытки были исполнены трехцветкой и напечатаны за границей[168].



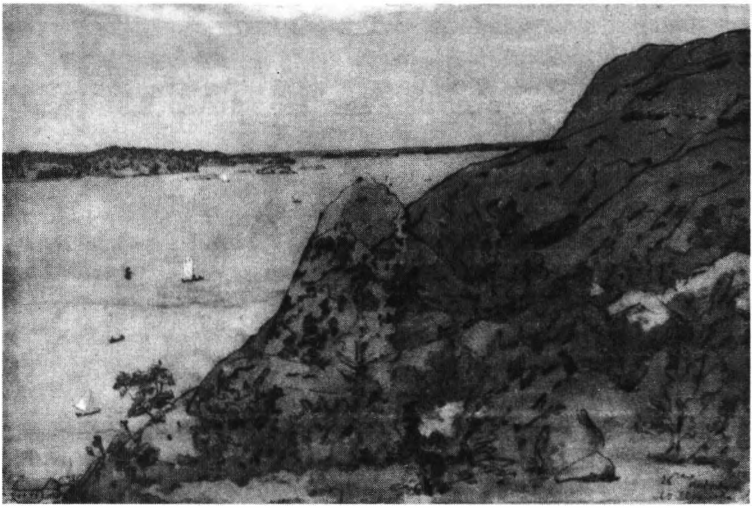
Вид на Або. 1905

* * *

Весной 1905 года Сергей Васильевич получил развод, и мы 11 мая обвенчались и уехали ненадолго в Финляндию. Поселились мы в маленьком городке Нодендале, среди финляндских шхер, залечивая наши раны от двухлетнего непрерывного волнения и забот. Но грозные события войны и там нас волновали: Цусимский бой, в котором погибла наша эскадра[169]. Горько и стыдно было все это переживать.

«...Дорогой мой друг!

Вчера получила твою открытку, посланную в Або и пересланную сюда. Мы сидим вот уже пять дней в Нодендале и чувствуем себя отлично. Местечко это восхитительно. Представь себе — маленький, чистенький приморский городок, лежащий на полуострове, далеко вдающемся в море. Он связан с материком узкой полосой земли и весь окружен морем. Городок этот лежит в долине, а вокруг него высятся громадные мрачные скалы. Гранитные, серые или красные, с расщелинами, то голые, то поросшие мхом или сосновым лесом.



Скалы над фиордом в Нодендале. 1905

Скалы эти обрываются к морю, и только кое-где можно спуститься к воде. Море странного зеленого цвета, и так как мы высоко над морем, то видим, что оно усеяно большими мрачными островами, темными от лесов, а то и совсем обнаженными, в виде больших скал, вылезающих из воды. Это шхеры. И моря широкого, открытого не видно, а все бесконечные проливы и заливы. Они блестящими пятнами мелькают между островами — это фиорды. Я ничего подобного по красоте и вообразить себе не могла. Дико, грандиозно и очень, очень красиво!

А неба такого я никогда не видала! Небо, небо кругом! Оно со всех сторон. А как весело карабкаться по скалам!

Сереженька в упоении и начинает отходить от зимних волнений. Загорел, успокоился, смотрит веселыми глазами. Здесь со мной случилась астма, да ведь какая! Такой никогда не было. Сережа стал настойчиво говорить, что нам надо отсюда уехать, и я сама думала, что

воздух, а главное — морской ветер, который почти всегда здесь дует, вызывает во мне удушье. Потом мы както вспомнили, что тюфяк мой набит свежей травой, и уж не от него ли у меня астма. Сделали пробу — удалили его, и вот сегодня первый день, что я чувствую себя почти здоровой.

Устроились мы хорошо. Наняли две меблированные комнатки. Чистенькие и миленькие, со старинной мебелью. Хозяева одинокие и ко мне и Сереже хорошо относятся. Домик отдельный, маленький, на краю города, и здесь же огород и садик с беседкой и сиренью. А главное — мы у себя дома, одни, без посторонней публики. Видим ее только, когда ходим в кургауз обедать и ужинать.

Я начала рисовать и рисую много* и с упоением, а Сережа хотя и берет с собой книгу, но ни разу еще не читал, тоже принимается рисовать и даже завел себе самодельный альбом. Сереженька очень бережлив со мной, и когда дело касается моего здоровья или усталости, то становится непреклонен и деспотичен до крайности.

Я очень счастлива.

Газет мы не имеем, ничего не знаем и незнанием своим предовольны. Знаем только о нашем позоре без подробностей и объяснений (гибель нашей эскадры в Цусимском бою), и с нас довольно, по крайней мере, нервы у нас немного отдохнут»[170].

* * *

После месячного нашего там пребывания Сергей Васильевич должен был вернуться в полк, в Люблинскую губернию, в Новую Александрию, и я поехала с ним — новоиспеченная прапорщичья жена.

Очень большую некультурность и отсталость мы встретили среди офицерского состава полка. Полковой

* Из этой серии нодендальских рисунков, слегка подкрашенных акварелью, несколько было приобретено Государственным Русским музеем. *(Примеч. авт.)*

командир отнесся к Сергею Васильевичу с большим подозрением и недоброжелательством. Он боялся «губительного» влияния приехавшего из Петербурга прапорщика на психологию солдат. Чтобы отдалить его от полка, он поручил ему занятия с трахомной командой, которая, ввиду заразности болезни, была отделена от жизни полка.

Мы пробыли в полку недолго — месяц с небольшим, а потом Сергей Васильевич получил назначение на пороховой завод в Петербург, на работу уже по специальности. Поселились мы на 13-й линии В[асильевского] о[строва] и стали понемногу устраиваться и налаживать нашу совместную жизнь. Я до брака жила и работала, не испытывая никакой нужды, так как все материальные заботы снимали с меня мои родители. Начав самостоятельную жизнь, мне пришлось налаживать ее в новых для меня, незнакомых условиях. Сергей Васильевич, будучи лаборантом, получал в год восемьсот рублей, которых, конечно, не хватало даже на самую скромную жизнь. Он прирабатывал тем, что преподавал в гимназии, работал еще в лаборатории Министерства путей сообщения и других местах. Это очень разбивало его время и силы. Мы решили сократить наши расходы елико возможно, чтобы он мог, отказавшись от некоторых занятий, сосредоточить все внимание на своей научной работе в лаборатории университета. Конечно, я теперь кое-что зарабатывала, но это было очень нерегулярно и непостоянно. Сокращая наши потребности до минимума, мы тем самым переставали от многого зависеть, что не составляло главного и насущного в жизни, и тем приобретали большую свободу.

Наши вкусы сходились. Мы любили все самое простое и скромное. Покупали только вещи, необходимые для нашего обихода, и ни одного предмета роскоши.

Теперь мне смешно вспомнить, какой плохой хозяйкой я тогда была и как многому мне пришлось учиться. Множество житейских мелочей обступили меня. Я тогда поняла, как связывают вещи. Каждая вещь требовала к себе внимания и забот.

В первое же лето моль съела наши шубы. Мне не пришло в голову весной их вычистить и убрать. Такие уроки мне не проходили даром, а раза два сожженное жаркое заставило обратить внимание и на кухню. Здесь я особенно оценила доброту и снисходительность С.В., который иногда голодный выходил из-за стола. Он же меня и утешал. Но я быстро ориентировалась и, хотя никогда не любила хозяйства, все же старалась, чтобы оно шло гладко, удовлетворяя наши скромные потребности, и, главное, оставляло мне время для художественной работы. Надо было найти и установить определенный ритм жизни, удобный для нас обоих и наиболее продуктивный для нашей работы.

«...Регулярно заниматься каждый день я до сих пор еще не могла. Постоянно нужно было что-нибудь устроить, пошить, пойти купить, без конца. Я даже начала приходить в уныние. Но вот последние два дня я занимаюсь гравюрой – делаю экслибрис для Казнакова на тему: «Екатерина II в Царском Селе»[171].

Может быть, у меня будет заказ – резать рисунки Бенуа к иллюстрациям романа Фенимора Купера[172]. Рисунки Бенуа мне не очень нравятся, и мне над ними придется поработать, так как они недоделаны и торопливо исполнены, но я за них получу пятьсот рублей. Это будет недурно...»[173]

В общем могу сказать, что моя личная жизнь понемногу входит в новые рамки. Я чувствую, что она становится более или менее нормальной...

На «старой квартире» (у родителей) моей чудесной мастерской и след простыл. На ее месте рыжая гостиная, а на место бюро, в нише, поставлен портрет пляшущей «Не-Лили». В спальне сестры стоит мой старый незабвенный друг – кожаный диван. Его благородная зеленая шкура ободрана, и он позорно облечен в какие-то декадентские узоры. Милый диван! Сколько друзей на нем сидело, отдыхало...

Этой осенью ко мне неожиданно пришел художник В.Д. Фалилеев, ученик академии, с письмом от Матэ.

В нем В[асилий] В[асильевич] просил меня показать Фалилееву способы печатания цветной гравюры и технику ее. Я ему в подробностях все объяснила и наглядно показала. Между прочим, я обещала ему привезти из-за границы китайской бумаги, типографских красок, вальков, инструментов. И это обещание исполнила, но осенью 1906 года я его не застала в Петербурге, он уехал в провинцию (если не ошибаюсь), и я все привезенное отдала Марии Яковлевне Билибиной[174], которая в то время увлекалась гравюрой.

Фалилеева сопровождал молодой художник Ларионов, который в то время обращал на себя внимание очень хорошими живописными вещами. Мне было приятно с ними обоими познакомиться.

Всю эту зиму я проболела. Нервная система моя была в плохом состоянии. Меня мучили припадки астмы. Сказались два последних года — волнения личного характера и события в жизни нашей страны. Я их переживала очень остро.

Мы и все мои товарищи не верили манифесту 17 октября. Не верили тем обещаниям, которые в нем давались. Не верили Думе...

«...Смотри, как все кругом зашевелилось. Не пройдет и году, как все закипит, тогда всем найдется работа и жизнь станет интересной. Хотя без борьбы, и, должно быть, кровавой, все-таки ничего не будет, ничего не дадут. Ведь нельзя же считать этот «обгрызок» Думы действительно за нечто. Не дадут — так возьмут. Теперь уж не удержаться, так как все общество поднялось и чувствует за собою силу...»[175]

После подавления восстания в Москве мы поняли, что надежда на что-то лучшее, на что-то светлое, что мерещилось вдали, пропала.

Я помню, когда мы, художники, в то время собирались вместе, мы ни о чем не могли говорить, как только о наших политических событиях. Мы негодовали на правительство за его расправы над рабочими и крестьянами.

И вот чтобы выразить наш протест и солидарность с угнетенными, художники группы «Мира искусства» и многие из писателей решили издавать журнал политической и художественной сатиры. В продолжение лета 1905 года будущие участники этого журнала собирались у Максима Горького, в Куоккала, а потом у Добужинского, у Билибина. Одно из таких собраний состоялось и у нас на квартире, на 13-й линии Васильевского острова. Пришло много художников: Браз, Серов, Кустодиев, Лансере, Билибин, Чемберс, Добужинский, Анисфельд, Гржебин, Сомов, Бакст. Бенуа отсутствовал, так как был за границей, где лечил своего маленького сына.

Из писателей обещали свое участие Максим Горький, Леонид Андреев, А. Куприн, С. Гусев-Оренбургский, А. Амфитеатров, П. Щеголев, Нурок и многие другие. Гржебин был выдвинут как главный организатор и как будущий редактор[176].

На этом собрании детально вырабатывалась программа, главным образом лицо будущего журнала. Было решено, что журнал должен бичевать царскую власть за ее двуличие, ничтожество, глупость и жестокость. Быстро был набросан план первого номера, да и для следующих набралось среди художников довольно много материала.

Потом обсуждались и разрешались вопросы технического и организационного характера. На первые расходы между присутствующими было собрано 220 рублей. Довольно долго подыскивали название этому журналу. В конце концов остановились на названии «Жупел».



Саркофаг. 1905

Первый номер имел огромный успех. Он весь разошелся в несколько часов. На первой странице был помещен рисунок Анисфельда «1905 год» – кровавые кошмары казней. На последней странице рисунок Гржебина – «Орел-оборотень, или Политика внешняя и внутренняя».

Серов поместил в этом номере свой знаменитый рисунок – «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?».

Добужинский дал рисунок «Октябрьская идиллия». Безлюдная улица. Висят национальные флаги. На углу дома прибита кружка Красного Креста и рядом на стене наклеен знаменитый манифест. Под ним стена и панель залиты кровью. На краю панели лежит кукла, дальше очки. Рисунок, полный трагизма.

Второй номер был создан под влиянием ужасных событий в Москве. Трилогия: «Вступление» (Кустодиева), «Бой» (Лансере) и «Умиротворение» (Добужинского) производили сильное впечатление.

Вообще этот номер был полон талантливых иллюстраций. На двенадцати страницах – шесть крупных рисунков, кроме десяти мелких. На первой странице – акварель Билибина «Царь Дадон с сыном своим славным, могучим богатырем (маленький, заморенный мальчонка!) и с дворцовой камарильей». На последней – в виде народной картинки: «Как наш славный генерал нашу крепость покорял».

Третий номер был посвящен Новому году и памяти погибших.

На первой странице – рисунок Добужинского «1905–1906», как всегда, очень сильный по внутреннему чувству. На следующей странице в траурной раме «9 января» – прекрасные стихи Гусева-Оренбургского. Над этим стихотворением была помещена моя небольшая гравюра[177]. Мысль моя в ней – из погребенного праха вырастает новая, молодая жизнь, олицетворенная в молоденьком деревце, упрямо вырастающем из тяжелого каменного саркофага. Дальше шел рассказ Макси-

ма Горького «Собака». Из иллюстраций – акварель Гржебина: «Крепись, еще один последний шаг», и графическая вещь Билибина: осел среди царских, геральдических украшений – «Апофеоз глупости», и очень хорошая вещь Д.Н. Кардовского: «Ну! тащися, сивка». На ней были изображены крестьяне, которые пашут землю в сопровождении казаков, понукаемые ими.

Это был последний номер. К Билибину на квартиру явились жандармы и после тщательного обыска арестовали его. В тюрьме сидел уже Гржебин. Редакция была разгромлена, и весь материал увезен. Так кончил свои дни «Жупел»[178].

С того времени много воды утекло. Участники этого журнала разлетелись в разные стороны. Некоторые после великой революции уехали, многие умерли, а есть и такие, которые и доныне живут, верные родине и своему народу.

Но тогда... тогда это был у всех участников искренний подъем и искренний порыв возмущения и протеста...

Наступило темное, мрачное время. Реакция со стороны правительства брала постепенно верх, подавляя революцию жестоким, беспощадным образом.

Даже выставка, которую устроил Дягилев (весной 1906 года, на Конюшенной), не так радовала меня, как прежде, и не привлекала того внимания, которое я им всегда уделяла. А между тем выставка была хороша. Кроме обычных художников «Мира искусства» Бакста, Бенуа, Билибина, Грабаря, Лансере, Малявина, Врубеля, Браза, Коровина, Головина, Рылова, Серова, среди произведений которых были превосходные вещи, выставили еще несколько молодых художников[179].

«...Я чувствую себя нехорошо. Должно быть, за эти два года надорвалась нравственно и физически, и никак мне не удается отдохнуть. Даже и после замужества мои нервы здорово трепались с этой проклятой войной и военщиной Сережи, потом с политическими событиями и всякими житейскими мелочами.



Портрет Следопыта и двух индейцев. Иллюстрация к роману Ф. Купера «Последний из могикан». 1906

Я так похудела, как никогда. Прошлогодние платья висят на мне, как на вешалке. И мы решили как можно скорее уехать за границу, в Париж. Надо переменить условия жизни и климат, а чтобы уехать — мы душим себя работой. Но это весело — для такой цели работать. Если б не так уж торопиться. У меня есть заказ от Экспедиции заготовления государственных бумаг вырезать гравюры — иллюстрации к Фенимору Куперу, по рисункам Бенуа, всего восемнадцать досок. Я начала их работать 10 февраля, а надо окончить к 16 марта. Как видишь, гнать надо невероятно.

С Сережей мы почти не видимся. Он уходит утром и приходит к обеду, а потом сейчас опять уходит в лабораторию и возвращается часто поздней ночью. Кроме своей научной работы, делает для заработка анализ воды и воска.

Выставкой я мало интересуюсь, так как вся живу мыслью — уехать, уехать, уехать!

А выставка хороша, интересна и ярка. На эту выставку приглашена была группа московских молодых художников. Они выставляли в прошлом году в Академии наук[180]. Их вещи — олицетворение распущенности в смысле форм, рисунка и содержания. Вообще отрицание каких бы то ни было принципов искусства. Среди них выделяется и не отличается этими недостатками Мусатов (его посмертная выставка)[181]. На ней он ясно определяется как чрезвычайно талантливый художник, глубокий лирик. А все остальное пестро, кричит, или туманно, ничего не разберешь. Мы перед ними строгие, сухие академики, и они нас не признают, отвергают всех.

Сомов в этом году малочислен. Выставил свою скульптуру, группу — подражание старинному фарфору на современные темы. Очень большие успехи сделал Добужинский. Много вещей, и есть интересные. Но лучше всех Лансере — три довольно большие работы гуашью: «Петербург» (Петр I подъезжает на ялике к университету) и два варианта на тему «Выход Елизаветы Петровны из Царскосельского дворца». Он никогда таких крупных вещей не делал. И по краскам они очень хороши[182].

Через несколько дней после открытия выставки мы, художники, устроили товарищеский обед. На нем присутствовали жены художников и муж художницы. Это было устроено по инициативе Аргутинского, во французском погребке, на французский лад. Было уютно и мило. Пара Билибиных, Добужинских, Лансере и я с Сережей, потом Аргутинский, Сомов, Курбатов, Милиоти[183]. Потом ходили все на выставку (до 11 часов), а потом чай пить к Аргутинскому. Видишь, какой у нас бывает «кутеж»...»[184]

Должна добавить, что мой «испуг» перед группой молодых художников, отраженный в моем письме, скоро прошел. Я быстро, еще до закрытия этой выставки, их поняла, приняла и оценила.

Из них особенно запомнились темпераментный, трагичный Анисфельд, богатый по краскам, замечательный

колорист Н.Н. Сапунов, молодой Ларионов, еще не подпавший под влияние Гончаровой. Он дал тонкие, свободно написанные куски природы. Недурны были натюрморты Явленского, который всегда подражал кому-нибудь из художников французов крайнего направления. Своей художественной физиономии он не имел. Еще Павел Кузнецов, развернувшийся в прекрасного художника, талантливые Ульянов, Феофилактов, гравер Фалилеев[185].

Как хорош, как трогательно хорош был на выставке Мусатов. Он умер, и Дягилев, собрав много его произведений, устроил здесь же посмертную выставку.

Что за дивный художник! Чрезвычайно талантливый, глубокий лирик. Некоторые его картины напоминали драгоценные камни, так они были богаты по краскам. Какой художник! Своеобразный глубокий певец и форм, и красок и с начала до конца цельный!

Художница Сабашникова дала свои работы. Я очень восхищалась одним ее портретом, за несколько лет до этого написанным. На нем была изображена молодая девушка, и вся вещь была исполнена в воздушных, светлых тонах. Превосходная вещь. Но на этой выставке ее произведения мне не понравились своим темным колоритом и черноватыми красками. Еще выставили свежие и приятные вещи художницы Линдеман и Луговская и художники братья Милиоти и Локкенберг[186].

Не могу не упомянуть более подробно о Добужинском. Он нас удивлял в те годы своим быстрым ростом. Совсем незадолго примкнул он к нашему обществу, вернувшись из-за границы, где он учился рисунку и живописи. Вначале он стал выступать небольшими робкими вещами графического характера. И я была свидетельницей, как быстро формировался этот богато одаренный человек в большого, культурного и всестороннего художника.

Казалось, ничто не было трудно для него. Фантазия его была неистощима. Рука его, обладавшая врожденным мастерством, с необыкновенной легкостью, остро-

той и выразительностью воплощала его художественные образы. Он часто доходил в своих вещах, просто и лаконично исполненных, до высокого подъема, до пафоса, до трагизма и также легко и свободно умел изобразить девическую прелесть, нежность, грацию. Художественный такт и вкус были ему присущи в высшей мере. На эту выставку он, кроме этюдов Петербурга, которым он в то время увлекался, дал прекрасную вещь — портрет «Человек в очках»[187].

Что касается меня, я на этой выставке была представлена не особенно хорошо. Два рисунка — виды Люблинской губернии и три цветные гравюры (неплохие): 1) Экслибрис Казнакова (Екатерина II на фоне царскосельского пейзажа с одним из своих поклонников), 2) «Фьезоле». Эта гравюра мною сделана под влиянием Дюрера. Признаюсь, я даже свою монограмму, подражая Дюреру, повесила на стволах двух деревьев, как он это часто делал. Но в последнюю минуту сконфузилась такому уж очень наивному подражанию и выставленный оттиск снизу обрезала вместе с этой монограммой, 3) «Мышиный горошек»[188]. Эту гравюру я сделала, так скомпоновав ее рисунок, что на одном листе бумаги можно было, повторяя, печатать несколько раз и вверх и вниз и в стороны, и везде рисунок должен был сходиться и представлять из этих повторений непрерывающуюся гравюру. Компонуя ее так, я имела в виду определенное применение ее: бумажка для обложки, или ситец, или обои. Сейчас, через тридцать лет, я ее применила, сделав для своей книжки «Автобиографические записки»* верхнюю обложку.

20 марта я отвезла в Экспедицию вырезанные мною доски для иллюстраций к «Последнему из могикан» Фенимора Купера. Они следующие: 1) «Портрет Следопыта и двух могикан», 2) «Выезд», 3) «У водопада», 4) «Встреча французов и англичан», 5) «Бой в лесу», 6) «Посещение пещеры», 7) «Смерть Коры и Ункаса».

---

* Первого тома, изданного в 1935 году. *(Примеч. авт.)*

Вырезая гравюру по рисунку Бенуа, я много раз мысленно благодарила его за художественный такт и прозорливость. Сейчас поясню. Когда я получила от него рисунки, мне они не понравились своей незаконченностью. Многое в них было только намечено. А потом как я это оценила! Я думаю, он это сделал преднамеренно, не заканчивая, не уточняя их, и тем давал мне большую свободу граверно трактовать их и заканчивать, как я хочу. Впоследствии мне пришлось резать экслибрисы по рисункам Лансере и Добужинского, и мне скучно было их делать. Просто даже невыносимо. Рисунки были так закончены и выработаны, что совершенно не давали мне возможности самостоятельно и свободно их резать...

* * *

Весной 1906 года мы решили бросить нашу квартиру на 13-й линии В[асильевского] о[строва]. Сергею Васильевичу было далеко ходить в университет. Мы перевезли наши вещи к моим родителям, а 12 апреля уехали в Париж.

V

ПОЕЗДКА В ПАРИЖ И ТИРОЛЬ

«...Дорогой друг! В четверг на Страстной мы уехали из Петербурга. Перед нашим отъездом я была до невозможности занята, так что даже с мамой не посидела часок перед отъездом. Только на Вербной в четверг я отвезла свой заказ в Экспедицию. Давилась им ужасно, но все-таки успела сделать к сроку. Гравюры резаны очень мелко и скучно*. Но я не так устала, как это можно было ожидать. Мысль о Париже меня до чрезвычайности подбадривала.

В то же время была наша выставка, и на ней шла продажа моих гравюр. Надо было постоянно печатать новые оттиски, так как сверх моих ожиданий я продала их на 300 рублей.

В Вербное воскресенье закрылась выставка и сейчас же начиналась в Москве[189], и поэтому опять надо было готовить, печатать и наклеивать гравюры. Только понедельник и вторник были посвящены

---

* С этим определением я сейчас не согласна. Они резаны неплохо. *(Примеч. авт.)*

укладке вещей на дорогу и в нашей квартире, так как мы расставались с нею навсегда.

Ты, конечно, представляешь себе всю возню и утомление перед отъездом. В среду до 11 часов ночи перевозили вещи к маме, а в четверг утром в 12 часов уехали. И только теперь я начинаю немножко приходить в себя. Но, знаешь, года ли это, или слишком большое утомление и моральное и физическое, но настроение у меня не радостное и приподнятое, а какое-то угнетенное и грустное. К тому же и погода не очень ободряет – идет два дня сплошной дождь и холод, как бывает здесь в январе. Разница только в том, что все деревья густы зеленью, как летом, а каштаны цветут. По дороге мы останавливались в Берлине на две ночи и там страдали от невозможной жары, а к вечеру даже была чудная гроза.

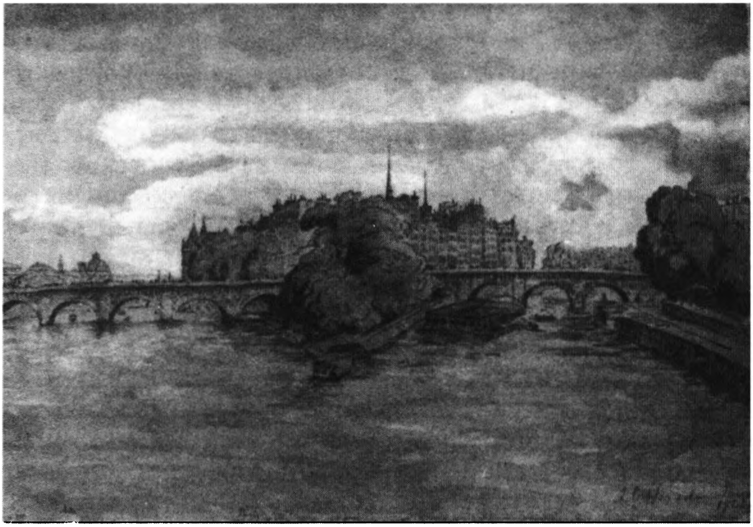
Здесь мы с Сереженькой хорошо устроились. Прямо с вокзала поехали в рекомендованный Сомовым пансион. Имеем две комнаты, белье, всю еду и услуги и платим за это 300 франков в месяц, что составляет меньше той суммы, которую мы тратили при всей нашей экономии в Петербурге. У меня все время свободно, и потому могу бегать по музеям и выставкам и работать.

Хозяйка наша симпатична. Но, к сожалению, в этом пансионе много русских, и за табльдотом мало приходится говорить по-французски.

Бенуа еще не видела. Они живут в Версале, и туда я сейчас не могу ехать из-за непогоды. Сережа сегодня целый день бегает один. В данное время здесь пасхальные каникулы, и он пока еще не может начать заниматься, а будет работать в одной из здешних лабораторий у когонибудь из профессоров. Был он сегодня в Лувре, несмотря на дождь, и прибежал оттуда в невероятном восторге.

Сюда же скоро приезжают Курбатов и Нурок. Сейчас Курбатов в Риме на съезде химиков. Мы с Сережей решили туда не ездить, чтобы сохранить наши деньги и время для Парижа...»[190]

Да, Париж встретил нас неласково. Было холодно, и целыми днями шел дождь. Приходилось даже топить.



Вид на Cité. 1906

Наши комнаты помещались во втором этаже. Окна выходили на бульвар Монпарнас. Недалеко от дома была стоянка фиакров. Близость ее (как мы потом догадались, а в то время не подозревали) стала причиной моего тяжелого заболевания. Я вскоре начала страдать сильными припадками астмы, которые довели меня до большого истощения. Я вначале безвыходно сидела дома, так как по причине сильного кашля врач не позволил мне выходить на воздух, что было большой ошибкой с его стороны.

По окончании пасхальных каникул Сергей Васильевич начал работать в Пастеровском институте[191], но вскоре, к своему стыду, оттуда бежал. Он не мог видеть зверей, над которыми проделывались опыты. Особенно его трогали обезьянки. Он не раз наблюдал, когда какая-нибудь обезьянка возвращалась в клетку с продырявленным животом или горлом, со вставленными трубками, другие обезьянки ее нежно встречали. Они обнимали измученную зверюшку, брали ее на руки, качали, как

больное дитя, дули на нее и вполне сознательно выражали свое сочувствие и желание ей помочь. Сергей Васильевич такими сценами бывал очень взволнован, даже настолько, что решил прекратить там работать. Умом он сознавал необходимость опытов над животными, а мягкое сердце протестовало. Он ушел из Пастеровского института и устроился в Сорбонне[192] у профессора Виктора Анри, у которого и прошел физический практикум. Он целый день проводил в лаборатории, как всегда, весь отдаваясь науке. Но все-таки находил время несколько раз съездить со мною к Бенуа в Версаль, там они жили с начала 1905 года по болезни сына, требовавшей заграничного лечения.

Ходили мы и на народные ярмарки. Веселое и пестрое зрелище! Оно несколько напоминало когда-то происходившее масленое гулянье на Марсовом поле. Также павильоны с короткими театральными представлениями, открытые эстрады (у нас на них выступали шутники-деды), а здесь — скоморохи, клоуны и ораторы показывали свое краснобайство. Были и шутливые западни для гуляющих. То скамейка, на которую садились, проваливалась в землю, то обливала своих седоков крупным дождем — к великому смеху окружающих.

Хозяйка нашего пансиона, Mme Жанн, была преподавательницей в продолжение двадцати лет в одном из институтов Петербурга. Из России она вынесла большую любовь к русским, но не к русской форме жизни. Вокруг нее собирались многие эмигранты, покинувшие родину, не хотевшие мириться с бесправием граждан в России. Часто между ними были скудно обеспеченные люди, которые встречали у нее поддержку. Они придавали пансиону особую окраску.

В один из дней, когда мне было легче и я смогла обедать за табльдотом, я заметила вновь приехавших русских. Глава семьи — высокий, видный мужчина, его жена — молодая, миловидная женщина и трое детей. Мама и дети были круглолицы, румяны, с китайским разрезом глаз. Мила была их бабушка — изящная жи-

вая старушка. Она, видимо, дружила со своей старшей внучкой, шестнадцатилетней девочкой[193]. За обедом они внимательно за всеми наблюдали, потом оживленно обменивались впечатлениями и много смеялись. Через несколько дней бабушка заметила мое отсутствие и, узнав, что я болею, стала выказывать мне свое сочувствие и внимание. То присылала мне газеты и журналы, то фрукты, то на мой балкон летел большой букет цветов. В конце концов она пришла со мною познакомиться и решила заходить, стараясь меня, больную, чем-нибудь развлечь. С этого времени началась наша многолетняя дружба с нею и со всей ее семьей. О них мне потом придется говорить.

Мы еще познакомились с молодым итальянцем — Мальфитано, симпатичным и достойным человеком. Будучи страстным поклонником всего русского, он любил и хорошо знал нашу литературу и был женат на русской. Был коммунист и работал по коллоидной химии. Он и помог Сергею Васильевичу устроиться в Пастеровском институте.

Запомнился мне еще живший в пансионе приятный, умный Вильбушевич. Он, если я не ошибаюсь, был редактором журнала «Тропическая агрикультура». Был сосредоточенный, серьезный человек, большой обаятельности.

Мы посетили чету граверов — Зеделер[194]. Помню, как мы взбирались к ним на седьмой этаж по деревянной дубовой лестнице. Она винтом подымалась вверх. Ступени были старательно натерты и блестели, как зеркало. Ноги беспрестанно скользили, и мне казалось, что лестница никогда не кончится.

Зеделер создавали деревянную цветную гравюру и были под большим влиянием японцев. Гравюры их были прекрасны. Печатание по японскому способу они изучили детально и ввели еще в него свои приемы, так как были художниками пытливыми, ищущими и творчески одаренными. Они любезно мне сообщили все подробности их печатания. Я записала, но к этому способу не

прибегала, имея всегда в виду, что гравюра должна печататься типографским станком и типографскими красками, а их печатание было акварельными красками по мокрой бумаге.

Бесценным в Париже для нас было общение с Елизаветой Сергеевной Кругликовой. Я с ней познакомилась еще в Петербурге, но мы редко виделись, так как она почти все время жила в Париже, ненадолго приезжая в Россию. Теперь мы часто встречались. Любили заходить к ней в ее удивительно уютную, художественно обставленную мастерскую. Она помещалась в большом краснокирпичном доме, в правом его крыле. Надо было пройти через обширный, живописно заросший плющом двор. С левой стороны от входа росло чудесное вишневое дерево. Оно все было пышно покрыто белыми цветами.

Мастерская казалась продолжением двора, так как ее пол был на его уровне. Это была большая длинная комната. На ее конце пол был выше, образуя во всю ширину как бы невысокую эстраду, очень удобную для выступлений. Почетное место занимал со своими колесами ручной печатный станок. Одним своим присутствием он уже сразу определял характер работ хозяйки мастерской.

Мы не раз заставали Е.С. Кругликову, когда она печатала свои произведения. Как сейчас вижу ее. В синей длинной блузе поверх платья, в крахмальном воротничке, с галстуком, с недокуренной папиросой в левой руке, уверенными энергичными движениями она поворачивала правой рукой и правой ногой колесо станка. После проката талера* между валами она осторожно приподымала суконку и бумагу, а на ней на обратной стороне уже виднелась отпечатанная красочная, бархатистая монотипия, офорт: vernis-mou, или акватинта[195].

Будучи богато одаренной художницей, с большим творческим даром, она неутомимо работала, стремясь в своих рисунках, зарисовках, в разнообразных графичес-

---

* Доска, на которой лежит гравированная автором цинковая или медная доска, набитая краской. *(Примеч. авт.)*

ких приемах передать неудержимый поток жизни всемирно-художественного центра.

Все русские, приезжавшие в Париж, стремились побывать у Елизаветы Сергеевны. Все знали, как она встречала каждого с лаской и вниманием и по мере сил помогала приезжему ориентироваться: найти себя, свое место в этом кипящем жизнью городе. Кого, кого у нее не было! Молодые художники и художницы, поэты, писатели, артисты. У нее можно было встретить Максима Ковалевского, Минского, Боборыкина, Г. Плеханова, Кропоткина с дочерью Шурой, Вячеслава Иванова, Брюсова, Волошина, Чулкова. Часто выступал Бальмонт[196]. Поэты, представители символизма, читали там свои цветистые стихи, можно было встретить и молодых писателей французов...

Елизавета Сергеевна обладала счастливым даром все понять и все принять. Ее общительный, веселый и живой характер помогал ей легко завязывать с людьми товарищеские отношения. А темперамент художника, любознательность и пытливость способствовали с присущей ей быстротой ориентироваться всюду, куда она ни попадала. Ее везде можно было встретить; на народных гуляньях, скачках, бульварах, в цирке, в кабачках, за кулисами балетов. И все, что она видела, отражалось в ее искусстве.

Кроме помощи и указаний в области искусств — музеев, выставок, лекций, в чем трудно было сразу разобраться, Елизавета Сергеевна помогала еще нам ознакомиться с той стороной жизни города, которая в мою бытность и учение в Париже в 1898–1899 годах прошла мимо, не привлекая моего внимания, да и времени тогда не хватало на все. С теми явлениями жизни, где гений французского народа особенно ярко проявлялся. Гений остроумия, веселья и шуток. Она ходила с нами в кабачки, мюзик-холлы, цирки, на bals publiques*.

Помню, как мы пристрастились к маленькому театру «Гете Монпарнасс»[197], с которым она нас познакомила.

---

* Народные балы (*фр.*).

Туда мы зачастили. Нас забавляли не только даваемые там представления, но и публика, наполнявшая театр. Рабочие, мастеровые, мелкие торговцы. Они громко выражали свое мнение, свои симпатии, свое возмущение. Подавали остроумные реплики артистам, нередко осмеивая их, а иногда и помогая им. Хохотали и веселились от души. И для нас как бы шло двойное представление. Помню, как в одной пьесе, когда обманутый муж возвращается домой, а любовник жены при его появлении незаметно прячется тут же в комнате, то с разных концов зрительного зала полетели на сцену энергичные советы. «Tiens! Il est la Regarde derrière la draperie, malheureux!»* Публика была на стороне обманутого мужа.

Я сейчас вспоминаю один незначительный факт, который мы с мужем наблюдали. В нем проявился веселый и легкий характер французов. Однажды омнибус, в котором мы ехали, вдруг остановился среди дороги. Ни кондуктор, ни кучер, несмотря на все усилия, не могли ничего сделать. Это было за городом, и никаких других способов передвижения не предвиделось. Омнибус был переполнен. Публика обеспокоилась, стала спрашивать, в чем дело, возмущаться, а потом... не прошло и пяти минут, как какой-то весельчак здесь же сложил комическую песенку про наш омнибус. А через минуту все пассажиры, сидя в нем, с увлечением пели эту песню, в такт ее топая ногами и ритмично раскачивая омнибус и в то же время терпеливо ожидая, когда кончится задержка. Нас такое веселое, легкое и выдержанное отношение публики очень удивляло.

* * *

Когда припадки астмы давали мне передышку, я ходила по музеям и галереям, навещая моих старых знакомых — мои любимые картины. Опять и опять стояла перед Леонардо да Винчи. Мона Лиза (Джоконда)

---

* «Он там! Посмотри за драпировкой, несчастный!» (*фр.*)

таинственно, лукаво улыбалась, завораживая зрителя странным, загадочным взглядом. Казалось, прелесть и жуть исходили от нее. Всегда толпился, сменяясь, народ перед этим замечательным произведением. Я любила еще его «Мадонну в гроте» и особенно «Св. Марию на коленях у св. Анны». Сколько обаяния в этих двух женщинах, в их лицах, в их позах! Какое совершенство живописи! Как Леонардо в своих вещах выделяет главное контурами ясными и чистыми! И как тонко, мягко и незаметно затушевывает, сливает с окружающим вторые планы и детали.

Картина Корреджо «Сон Антиопы» меня всегда восхищала. Пленительны игра в этой вещи света и полутеней и исключительная красота колорита.

Джорджоне — «Сельский концерт» я очень любила[198]. Хорош пейзаж в этой картине. На первом плане склон горы, каменный водоем и большое дерево. На земле расположилась группа людей: две женщины и двое мужчин. Женщины обнажены. Одна стоит и набирает из водоема в кувшин воду. Другая сидит почти спиной к зрителю с флейтой в руках. Мужчины, сидя, беседуют, и один из них тихо играет на мандолине. Несказанно привлекательна и голова, повернутая в профиль, и вся фигура этого молодого человека. За ним расстилается редкий по красоте пейзаж. На втором плане — богатые группы деревьев, небольшие постройки и прекраснейшие дали. Под деревьями — маленькая фигура не то охотника, не то пастуха. Все части пейзажа во взаимном построении вызывают в зрителе приятное чувство равновесия. Свет и тени дают впечатление общей гармонии. Картина умиляет и трогает. Я меньше люблю фигуры женщин, хотя они сделаны великолепно...

И всегда, когда я смотрю вещи Джорджоне, которых так мало, я сожалею о его ранней смерти.

Потом Рафаэль, Тициан, Веронезе, наконец, Ван Дейк. Все какие вершины!

Из французов мои любимые были Ватто и Шарден. Один был певцом праздников, красоты и грации, другой

в неподражаемой живописи передавал несложные картины семейной и детской жизни, и из очень простых, домашних предметов – натюрморты.

Конечно, часы проводила перед Клодом Лорреном, Гюбер-Робером, Милле, Коро, Руссо и еще и еще[199].

А когда я уходила из Лувра, в моей душе царила надо всем античная скульптура – «Самофракийская крылатая победа»[200], стоящая на лестнице Дарю...

В Люксембургском музее (раньше, когда я училась, я его часто посещала) я привыкла видеть в одной из первых зал музея вещь моего учителя Уистлера – портрет его матери. Она сидит вся в черном, в профиль, на фоне серой стены. Я не знаю современного художника, который так бы близко подошел к искусству Веласкеса по технике, по приемам в живописи. Я много раз рассматривала, как написана эта вещь, и просто становилась в тупик. Легким, тонким слоем положена краска. Мазков не чувствуется. Как будто краски и вовсе нет, и кажется, что портрет создан из воздуха, света и теней. Глядя на эту леди – мать Уистлера, я представляла ее себе молодой, очаровательной женщиной, когда она приехала с мужем и детьми в Петербург. Отец будущего художника был инженер, строитель первой у нас железной дороги. Они поселились на набережной, почти против Академии художеств. Часто мистрисс Уистлер из окна смотрела на своего молоденького сына, будущего знаменитого художника, когда он зимой шел по льду через Неву в Академию художеств. Он там занимался живописью.

Я любила еще картину «Каин» художника Кормона[201]. Она большого размера. На ней изображен Каин уже старым, с молодым поколением своих детей и внуков. Молодежь несет на носилках престарелую жену Каина. Все шествие двигается по пустыне. Каин идет впереди. Голова несколько опущена. Он шагает размеренно, упорно. Во всей его несколько согбенной фигуре чувствуется страх маньяка, гонимого невидимыми

фуриями. На всех – отпечаток отверженности. Картина выразительна и производит сильное впечатление. Рисунок хорош, но живопись скучна и условна.

Приятен художник Каррьер[202]. В своих картинах он чаще всего изображает мать, детей, материнство. Все проникнуто теплым чувством ласки и нежности. Живопись его покрыта какой-то золотистой дымкой. Нет резких контуров. Все смягчено и затуманено.

Конечно, я больше всего застревала в тех небольших залах, где висели Дега, Мане, Моне, Сислей, Писсарро и Ренуар – молодые французы, внесшие в искусство так много нового, так много свободы и дерзаний.

А вот картина Марии Башкирцевой – «Митинг»[203]. Картина тонко продумана и хорошо исполнена. Ведь это было только начало и так удачно... Какое она была удивительное существо! Сколько таланта, сколько сокровищ таилось в ней! Но прекрасные дары, посланные ей судьбой с таким изобилием, раздавили ее хрупкую телесную оболочку. Как жаль! Как жаль!..

* * *

Обширный сад примыкает к Люксембургскому музею. Я часто после осмотра картин шла посидеть под его тенистыми платанами. Большие плоские бассейны отражали небо, купы деревьев[204]. Вдоль низких их краев толпились нарядные ребятишки с нянями и матерями. Нередко я видела кормилиц в русском наряде, в кокошнике, вышитом бисером, в бусах на шее, с яркими лентами и в широких русских кофтах. Такова была тогда мода в Париже у богатых буржуа. Часто ребенка сопровождал сгорбленный, но изящный старик, – видимо, дедушка выводил гулять своего внука. Дети пускали в бассейне кораблики, лодочки, причем кричали от радости и восхищения, когда парусное крошечное судно плыло по зеркальной воде.

В части парка, ближайшей к Сорбонне, студенты в одиночку, иногда группой сосредоточенно учились.

А иногда приходилось наталкиваться на нежную парочку, сидящую в укромном местечке.

Бюсты и статуи белели среди зелени. Желто-розовый песок дорожек блестел на солнце. И было тихо в саду. Смягченный гул города неясно доносился сюда, в тенистые аллеи.

А город был здесь же, недалеко. Через несколько улиц — его центр. Блестящий поток огней. Беспрерывная толпа текла по его бульварам и улицам. Толпа веселая, элегантная. Кокетливые, красивые женщины легкой походкой проходили мимо. Мужчины в цилиндрах. Много магазинов. Их витрины с выставленными разнообразными предметами залиты огнями. Они придавали городу еще более нарядный вид. Экипажи в несколько рядов тянулись беспрерывной чередой. Дивные перспективы, бесчисленные памятники, красивые здания!

Вся жизнь казалась в нем несказанно прекрасной.

Но меня привлекал город главным образом не парадными многолюдными местами, а старинными живописными кварталами, с кривыми улочками, с тесными высокими домами. Чаще всего с планом города в руках, с альбомом бродила я по левому берегу Сены, по Латинскому кварталу и по Сите.

Здесь зародился город. Здесь было сердце его. История говорит, что две тысячи лет тому назад на пустынном острове какой-то случайный номад, привлеченный прелестью местности, поселился, построив хижину. Постепенно вокруг него собрались его родичи. Образовалась деревушка. Она стала расти, крепнуть, а потом ей пришлось и защищаться от набегавших неожиданно соседей. Появились вокруг нее стены, башни-крепости. Деревушка стала городом, который быстро и неудержимо развивался.

Какая великолепная, блестящая история развития его! Как в ней сказывается гений народа! Необыкновенное трудолюбие, пылкий темперамент и неудержимая творческая сила во всех областях его жизни, как материальной, так и духовной.

Я задумчиво бродила по его кварталам, вспоминая многие события, многие великие имена из истории города, который стал всемирным городом-центром.

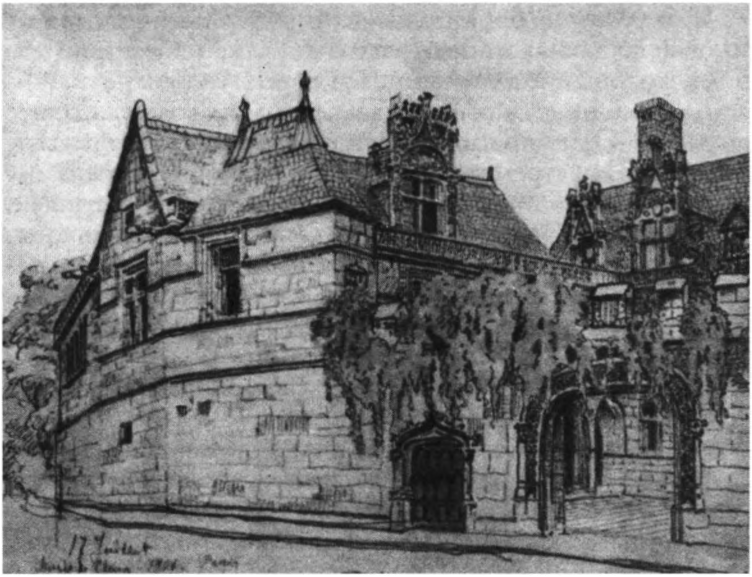
Каждый приезжающий в Париж находит в нем то, что ему надо. Одни приезжают учиться, другие ищут развлечения, третьи стремятся окунуться в живой поток его интеллектуальной жизни, всегда стремительно бегущей, полной вдохновенного блеска и дерзаний. И все находят удовлетворение в своих исканиях. В то же время, мне кажется, нет города в мире, где при всей его кипучей жизни и при огромном скоплении людей можно было бы так легко уединиться и сосредоточенно работать...

Что касается меня, я была только туристом-художником и воспринимала его главным образом с художественно-внешней стороны.

Чаще всего я рисовала в старинном Латинском квартале, в котором опять я на этот раз жила. Темные, кривые улицы, узкие, высокие дома. Среди них затиснуты то готическая церковь Сен-Северин, то Сен-Сюльпис, то Сен-Жермен де Пре. На церквах патина многих, многих веков. Недалеко от Сен-Северина, в одной из уличек, в XIV веке жил Данте в дни своего изгнания из Италии.

Далее высится Пантеон, музей Клюни[205], Сорбонна. Я часто рисовала на набережной Сены. Обыкновенно садилась за один из поставленных снаружи столиков маленького ресторана или брассери. Заказывала себе кофе и спокойно работала. Много раз набрасывала со всех сторон собор Парижской Богоматери — великолепный образец готической архитектуры. Сите с живописными набережными, с Дворцом юстиции, со сквером и пышными деревьями на его конце.

Хочу упомянуть еще о музее Виктора Гюго. Я видела его впервые. Он был устроен в 1903 году в старинном домике XVII века, на прелестной площади Де Вож. Здесь несколько лет жил гениальный писатель Франции. Я никогда не слыхала, чтобы Виктор Гюго был художником. В этом музее я увидела много рисунков знаме-



Клюни. 1906

нитого поэта, исполненных с большим темпераментом и мастерством. И любовалась деревянной, раскрашенной скульптурой его же работы.

Много в этом музее портретов Гюго, сделанных художниками Девериа, Шатильоном и другими. Бюст работы Родена и большое количество иллюстраций к произведениям поэта, исполненных знаменитыми французскими художниками Карьером, Бенаром, Делакруа, Гаварни, Фантен-Латуром. Музей организован с большим вниманием и любовью[206].

* * *

Несмотря на то что Сергей Васильевич был увлечен своей работой, он находил время ездить со мной за город. Постепенно в Париж съехалось много знакомых и

друзей. Приехали Добужинские, Дягилев, Нурок, Курбатов. Ездили мы все в Версаль, Сен-Клу, Севр, Медон, Шантильи. Поездки эти доставляли мне глубокое наслаждение красотою парков, дворцов и художественными произведениями, находившимися в них.

Мне запомнилась поездка в Шантильи. Может быть, потому, что я была там первый раз. Старинный дворец коннетабля Ан де Монморанси не сохранился. Но один из его потомков, последний из этой фамилии, восстановил постройки в их прежнем великолепии и собрал большую коллекцию произведений, завещая ее правительству. Так образовался музей Конде, один из лучших музеев Франции. Этот музей — драгоценная сокровищница. В нем собраны отличные образцы творчества, кажется, всех живших на свете художников.

Но самая большая драгоценность музея — это часослов с сорока миниатюрами Жана Фуке. Каждая миниатюра — перл совершенства по композиции, по яркости красок, по той огромной любви, которая в них вложена автором. Прошло почти сорок лет, как я ими любовалась, и они до сих пор ярко живут в моей памяти.

Перед дворцом — прозрачные бассейны. Они, как куски зеркала, лежат в геометрическом порядке. Парк разбит по плану архитектора Ленотра. Тенистые аллеи расходятся звездой. Они словно высечены из яшмовой скалы. Их густая листва так ровно подстрижена, что получаются как бы зеленые своды и стены[207].

На открытой солнечной площадке гуляли павлины. Они неприятно, пронзительно кричали. Один из них для нашего удовольствия (так мы решили) раскинул свой стоокий, сине-зеленый хвост и, гордо закинув головку с коронкой из тоненьких перьев, важно прошел мимо.

Возвращаясь к станции, мы проходили вдоль длинных каналов. Поверхность воды бурлила. Мы пригляделись и увидели, что множество карпов плавало в воде. Так много было рыб и так густо и тесно они плыли, что казалось, по их спинам можно пройти на другой берег

23 – 44

канала. Увидев нас, они собрались в несметном количестве, наскакивая один на спину другого. Некоторые рыбины были очень крупные и старые. Спины их поросли зеленым мхом. Приученные к подачкам, они широко раскрывали рты, громко чавкая. А когда мы стали бросать им кусочки булки, между ними поднялась пресмешная драка и возня...

* * *

Конечно, самым ярким впечатлением моего тогдашнего пребывания в Париже остался у меня в памяти день празднования падения Бастилии. 14 июля 1789 года народ в яростном негодовании взял приступом эту ненавистную крепость-тюрьму и разнес ее по камням.

Теперь на месте Бастилии простирается обширная площадь с высокой колонной посередине. В нескольких местах на мостовой можно видеть белую черту, обозначающую наружные размеры бывшей Бастилии.

В этот день в городе царит необыкновенное оживление. Движение трамваев, экипажей прекращено. Все улицы залиты народом, празднующим свой национальный праздник.

На всех перекрестках танцуют. Устроены наскоро эстрады. Импровизированные оркестры из любителей с жаром, с увлечением играют танцы.

Тротуары сплошь заставлены столиками, занятыми зрителями. Часто кто-нибудь из сидящих быстро вскакивает из-за стола, хватает незнакомую проходящую citoyenne* и начинает вертеться в бешеном вальсе. В воздухе громко раздаются остроты, возгласы веселья и звуки непринужденного смеха. Шум, гам стоит кругом. Редко-редко встретишь одинокого человека — все парочки, семьи, группы людей.

Город сверху донизу украшен китайскими фонариками всяких форм, величин и красок. Больше всего оран-

---

* Гражданка (*фр.*).

жевого цвета. Вечером город принимает совершенно фантастический облик. Бесчисленные огни унизывают здания. Эйфелева башня — как какая-то странная апокалиптическая фигура — начинает вся переливаться цепочками огней на темнеющем небе.

И когда над городом небо окончательно темнеет, вдруг над Сеной одна, другая, третья высоко и стремительно взлетают ракеты и с треском рассыпаются в небе разноцветными звездами.

Все бросаются к Сене, к Сите, и мы, увлеченные потоком, движемся с толпой. Помню, как Сергей Васильевич поднял меня и поставил на высокий фундамент какой-то ограды, чтобы я без помехи могла видеть и сделать зарисовки сказочного по красоте зрелища.

С необыкновенной силой ракеты и римские свечи одна за другой взлетают вверх. Там они лопаются и падают на землю то тысячами звездочек, то целым дождем белых нитей. А то вдруг на небе вспыхивает грандиозный паук с огненными ногами и на концах их блестят большие звезды. Когда он потухает, то на небе остается дымчатый след. На фоне его опять вспыхивает новая огненная фигура, красиво пересекая предыдущий силуэт. Облака освещаются фантастическим светом, и на них играют и двигаются странные тени. И в то же время на земле плывет целый поток огня. Иногда он вздымается светлыми, блестящими, длинными языками, иногда фонтаном тонких струй и ярких искр.

А в Сене вода кипит, горит, сверкает, отражая, как в зеркале, всю вакханалию огней.

Я делаю спазматические усилия, чтобы зарисовать то, что мелькает передо мной непрерывной чередой все новых световых эффектов. Я разрываюсь на части, мне и хочется любоваться всем окружающим и в то же время рисовать. Когда я опускаю глаза на бумагу, то немедленно страх упустить что-либо из происходящего вокруг охватывает меня. Я, должно быть, слишком громко выражаю свое восхищение. И замечаю это только тогда, когда рядом стоящий молодой француз, глядя на меня,

громко, с иронией говорит: «Voilà la panique du pays sauvage!»*

Точно ушат холодной воды он выливает на мою горячую голову.

* * *

27 июля С.В., окончив физический практикум, решил покинуть Париж. Я же давно стремилась уехать, надеясь, что на лоне природы я избавлюсь от мучившей меня астмы. По совету врача решили уехать в горы Южного Тироля. Как только десяток верст мы отъехали от Парижа, я почувствовала, как мои легкие расправились и мне стало легко дышать. Видимо, какая-то внешняя причина вызывала во мне сжатие бронхов. Впоследствии при аналогичных случаях мы убедились, что стоянка фиакров вблизи нашего дома и запах аммиака вызвали во мне тогда эту болезнь. Теперь я чувствовала себя совсем здоровой, только очень слабой и истощенной.

Мы ехали скромно. Денежные ресурсы наши были невелики. Останавливались на день в Базеле, чтобы осмотреть картинную галерею. Ярко запомнила только произведения братьев Гольбейн. Из современных художников — знаменитого Беклина, который был родом из Базеля[208]. Я не очень любила его. Я считала его художником огромного дарования, с большой фантазией, с большим темпераментом. Но в его вещах я чувствовала иногда тяжесть, отсутствие вкуса. «Мюнхеновщина», как я в то время говорила, скрещивая этим термином все, что мне не нравилось у немецких художников.

Следующая остановка в Милане. Любуемся великолепным собором — чудом архитектурного искусства. Должно быть, от утомления и слабости после болезни у меня мало осталось в памяти от нашего пребывания в Милане. Помню, ходили смотреть «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. Она в очень плохом состоянии. По-

* «Вот, полюбуйтесь на испуг дикарей!» (*фр.*)

чти ничего от нее не осталось. Постояли перед нею с глубоким чувством пиетета и ушли неудовлетворенные.

Помню еще картон Рафаэля в Амброзианской библиотеке, «Афинская школа», сделанный им для Ватиканской фрески[208].

Через два дня мы уехали в Дезенцано. Маленький итальянский городишко на южном конце озера Лаго ди Гарда. Остановились в альберго «Трента». За невзрачность и грязь нашей гостиницы мы были вознаграждены тем, что наша пропитанная чесноком хозяйка поместила нас в комнате, где жил Наполеон III. Об этом событии гласила надпись на стене. Комната темная, унылая, сырая, с громадной парадной кроватью под ветхим балдахином. Мы со страхом на нее взирали, не видя в комнате другого ложа. В то же время не могли удержаться от смеха – так бойкая хозяйка старалась нас уговорить, уморительно коверкая и искажая французские слова. Наконец порешили на том, что она даст другие кровати, так как мы уверили ее, что недостойны императорского ложа. Мы очень веселились, слушая ее болтовню и замечая ее наивные попытки взять с нас как можно дороже.

Рано утром сели на пароход и поплыли в город Риву по изумрудному озеру. Волшебная панорама прекраснейшей природы постепенно развертывалась перед нами. Сергею Васильевичу не сидится на месте. Он ходит по палубе. Его панама сдвинута на затылок. Голубые глаза остро смотрят по сторонам, и он весело посвистывает.

«...Относительно себя я могу сказать, что я вполне счастлива, так как мы оба здоровы и блаженствуем в чудной стране.

Живем мы на границе Северной Италии и Южного Тироля, в Австрии, хотя народ – итальянцы, в пятнадцати километрах от г. Ривы и прославленного озера Лаго ди Гарда. Мы, собственно, хотели жить на этом озере, но нам там не понравилось. «Мухоедство» от иностранцев, слишком жарко, озеро слишком бирюзового цвета, горы слишком высоки и надвинуты на город. А мы живем теперь в маленькой тирольской деревушке – Пьеве

ди Ледро, на берегу интимного зеленоватого озера Ледро, в чудной долине с роскошной растительностью, а кругом подымаются Альпы. Имеем прелестную комнату в единственном здесь отеле. Кормят нас прекрасно. Но самое главное то, что здесь нет ни одной души иностранцев. Кроме одного старого тирольского барона, никого в пансионе нет.

Здесь такие божественные мотивы. Я никогда не видела более разнообразного по своим эффектам и неожиданностям света, благодаря горам, ущельям, по которым он играет. Есть некоторые вершины — на них почти всегда лежат облака, точно застревают на горах. Вообще здесь очень облачное небо. От облаков-то и происходит игра света и тени.

Я с удовольствием работаю, главным образом рисую карандашом. Хотя начала писать и красками. Успехов никаких...»[210]

Наше жилище нельзя было назвать «отелем». Это просто маленькое деревенское альберго — «Alpino» Пьеве ди Ледро. Комната чисто выбелена и смотрит на перспективу подымающихся вдали вершин Альп.

Хозяин немец с трудно произносимой фамилией — Тшуртшенталер. Жена его — итальянка. Счастливое сочетание для нас: немецкая чистоплотность, исполнительность вместе с итальянским добродушием, веселостью, лаской и... вкусной кухней. Хозяин относился к нам по-отечески внимательно, хотя сдержанно и серьезно. Это был пожилой человек, темноволосый, с большими темными глазами на бледном, несколько одутловатом лице. К обеду он снимал ярко-зеленый саржевый передник, в котором целый день работал, облекался в черное и самолично подавал нам кушанья, наливая в стаканы вино и занимая нас беседой, как полагается внимательному хозяину по отношению к своим гостям. Он спрашивал нас, как нам нравится то или другое блюдо, стараясь чем-нибудь побаловать нас, хотя мы платили за наше содержание очень скромную сумму. Часто наблюдали мы, как его сын, мальчик лет четырнадцати, садился на велосипед и

ехал в Риву за фруктами и цветами для нас или же в соседнюю деревушку Меццо-Лаго, где жили рыбаки. Оттуда он привозил трепещущих форелей.

Каждое утро перед нашим альберго останавливался большой громоздкий дилижанс. Он был переполнен деловым людом, крестьянами. Под скамьями лежали телята, поросята, стояли корзины с курами. На облучке, рядом с возницей, сидел почтарь — единственная связь, соединявшая нас с остальным миром.

С утра я работала. Роскошная природа рассыпала перед людьми свои неисчерпаемые красоты. И чем пристальнее, чем настойчивее я старалась уловить ее жизнь, ее явления, тем больше открывалось мне бесконечное богатство колорита, форм и гармонии, связующей их воедино. Иногда, в бессилии передать то прекрасное и неуловимое, что совершалось передо мной, я просто переставала работать, чтобы только смотреть, смотреть и смотреть... И в такие минуты происходило как бы растворение в природе моего «я».

Но странно. Величие природы не пугало, не останавливало меня, а, наоборот, манило, завлекало познать, понять, уловить ее тайны...

Между прочим, я много раз замечала, что когда начинаешь работать, то теряешь радость созерцания. При созерцании отдаешься свободному и блаженному чувству радости, вбирая в себя красоты, перед тобою рассыпанные природой с безграничной щедростью. В эти минуты нет никаких желаний, кроме радости восприятия, радости созерцания.

Во время же работы, при изображении натуры, при перенесении ее на бумагу или на холст идет сложный внутренний процесс. Приходится анализировать, разлагать, синтезировать, постигать некие скрытые законы. Созерцанию уже нет места. Волнение охватывает художника. Он переходит к действию. В нем горят чувства, летят мысли. Они требуют воплощения. И он стремится их облечь в формы, которые ему предлагает природа и которые он видоизменяет согласно своему мироощущению.

Он в то же время ищет и старается выработать характерные приемы, которыми он бы мог, изображая явления природы, передать людям свои внутренние переживания.

Идет процесс творчества. Оно есть движение. Оно тоже сопровождается удовлетворением, радостью, но другого порядка, чем радость созерцания... Надо работать. Надо работать...

Здесь я впервые поняла, какую неоценимую помощь и опору я нашла в лице Сергея Васильевича. Он всюду сопровождал меня. Нес мои вещи, стерег меня. Когда солнце освещало бумагу, становился так, чтобы тень от него падала на меня и на работу. Когда шел дождь, он держал надо мною зонтик. И, как бы долго я ни работала, он никогда не торопил меня. Наоборот, уверял, что ему не скучно, и просил о нем не думать. Так и потом, всегда, до последнего года своей жизни. Зимой я все делала, что в моих силах, чтобы он мог работать, сколько хотел, спокойно и продуктивно. Летом он отдавал себя в мое распоряжение, помогая мне.

Но работы, главным образом рисунки, были нехороши. Большинство из них я после уничтожила. Теперь я понимаю, в чем была причина. Рисунки, которые я делала в Пьеве ди Ледро, чрезвычайно точные, мелкие и добросовестные.

Сергей Васильевич не умел скучать. Обладая с детства исключительной наблюдательностью, он то разбирал на части какой-нибудь цветок, то наблюдал за букашками в траве, а то просто лежал. И я думала, что он спит, а он вдруг вынимал записную книжку и быстро записывал химические формулы. Его и там не оставляли мысли о химии.

Иногда мы делали большие прогулки. Взбирались на вершины соседних холмов, ходили по дороге вдоль долины. Горы, казалось, тут, вот тут, совсем близко, но по мере нашего приближения все отступали. Тысячи кузнечиков выскакивали из-под наших ног. Крылышки их сверкали красными, голубыми и желтыми искрами.

Особенно хороши были вечера! Потухание дня совершалось так торжественно! Когда долина покрывалась

мраком, свет еще долго играл на вершинах гор, окрашивая их все более горячими тонами. В момент заката наступал краткий миг прохлады и подымался свежий ветерок, а потом опять наступала тишина, и нагретая за день земля начинала медленно отдавать свое тепло.

Большой памятник в честь Гарибальди темнел на краю дороги в полумраке долины. Здесь в 1866 году происходили битвы между австрийцами и отрядами Гарибальди. Герой итальянского народа, любимый и почитаемый. Он самоотверженно боролся за единство и свободу своей родины[211].

Когда совсем темнело и на небе зажигались звезды, Сергей Васильевич начинал рассказывать мне о планетах, о звездах, о движении их в эфире и вообще о строении Вселенной. Учил меня узнавать созвездия на небе, запоминать их названия. Он не раз говорил, что после химии его любимая наука была наука о мироздании, движении солнечных систем, туманностях — вообще обо всем, что входило в понятие о небесной механике.

Он становился красноречив и с большим увлечением говорил также о тех грандиозных масштабах времени и пространства, которые трудно до конца понять человеку.

Так жили мы тихо и уединенно, только однажды встретили мы молодого тирольца в национальном костюме. Мы обратили на него внимание. Низкие башмаки на обнаженных ногах. Короткие, выше колен, кожаные брюки, вышитые спереди яркими шелками, так же как жилет и куртка, на голове — фетровая шляпа. Сзади на ней торчало прямое перо. Он нес за спиной большой парусиновый мешок. Услышав нас, он сразу заговорил по-русски. Он оказался сыном какого-то остзейского барона. Отец его был зоолог и изучал яд гадюк особой породы. Они водились только в Тироле, в определенных местах. Сын с большим трудом и опасностью для жизни наловил отцу этих змей. Но неосторожно оставил мешок с гадюками на солнце, и они погибли. Теперь он возвращался из второй своей экспедиции с мешком, в котором шевелились змеи. Его самое горячее желание было довезти их живыми до дому, к отцу...

Я всегда думала, что кузнечики — безгласная тварь. Но однажды Сергей Васильевич, во время моей болтовни, со смехом сказал мне: «Да помолчи ты немного. Из-за трескотни кузнечиков я тебя совсем не слышу». — «Вот так раз! Какая такая трескотня? — воскликнула я. — Кругом тишина. Ведь я же тебя ясно слышу!»

Заинтересованные этим, мы вскоре выяснили, что тонких и высоких звуков я не воспринимаю, а низкие и даже очень далекие слышу хорошо. Долго не могла я примириться с тем, что что-то из внешнего мира от меня ускользает...

«...В Пьеве я прожила самые счастливые дни моей жизни. Божественная природа, полное одиночество и деревенская тишина, никаких забот и только одно наслаждение и наслаждение природой. Мы целые дни проводили на склоне горы, над чудным странным озером. Я, в сущности, мало рисовала. Мне жаль было терять хоть один момент созерцания.

Какие отражения бывали в озере!

Какие переливы в красках воды!

А какое небо! Какое божественное небо!

И рядом любимый человек. Ты можешь представить всю глубину моего счастья... Ничто человеческое не доходило до нас, а если приходило в виде писем или газет с политическими новостями, волновавшими нас, стоило нам выйти из дома — направление мыслей как-то менялось само собой, и все смягчалось.

Это наше шестинедельное пребывание в Пьеве положило какую-то преграду между моим настоящим и всем тяжелым, что было у меня за последние два года, и я без всякого волнения и боли могу говорить о прошлом.

Я чувствую, что очень окрепла душой...»[212]

9 сентября мы выехали из Пьеве и, не задерживаясь нигде, проехали прямо в Россию.

VI

1906–1912 ГОДЫ

После возвращения в Россию из Тироля мы были озабочены — найти удобную и недорогую квартиру. Мне нужен был свет, а Сергею Васильевичу — близость к университету. И такую мы нашли на Александровском проспекте Петроградской стороны. Этот дом еще строился, но хозяйка дома обещала нам приготовить нашу квартиру к концу сентября. Потом срок окончания все передвигался, и мы переехали в нее только в середине декабря.

И натерпелись же мы в ней. И мерзли, и вода не шла, а фановые трубы замерзали. Дом был большой, наша квартира была во дворе, на пятом этаже. В шестом над нами жил архитектор — строитель этого дома. В лицевой части дома жила хозяйка. А весь остальной дом стоял пустой, без окон и дверей, и совершенно темный. Ветер и сквозняки так и носились по всем этажам. Вскоре наступили морозы, и трубы, которые проходили к нам через четыре замороженных этажа, начали рваться, несмотря на величайшие усилия, которые прилагал Сергей Васильевич к их утеплению. Как сейчас помню, мы по вечерам ходили в за-

мороженные под нами квартиры и протапливали кухонные плиты, невдалеке от которых проходили трубы. Сергей Васильевич окутывал их войлоком, соломой. Забивали в кухнях окна. Завешивали отсутствующие двери рогожами, но ничего не помогло. Подача воды прекратилась, и фановые трубы замерзли. В таких трудных условиях мы прожили до весны, пока дом сам собою не оттаял. Но мы не жалели, что поселились в этой квартире. Она была удобна и уютна. В ней мы прожили семь лет, и только когда книги Сергея Васильевича и мои работы, папки, доски стали нас из нее вытеснять, мы переменили ее на большую. А в нашей поселился художник Г.И. Нарбут с семьей...

Осенью 1906 года С.П. Дягилев устроил в Париже при французской выставке «Осенний салон» — русскую выставку, которую организовал по собственному единоличному усмотрению. Он брал у художников только то, что ему нужно было для задуманной им выставки. Он решил в ней показать кратко и ярко историю развития в России изобразительных искусств — живописи, скульптуры и гравюры. От начала зарождения и до последних дней. Он привез на выставку тридцать пять старинных икон, письма новгородского, московского и строгановского. Они были взяты из Лихачевского собрания. Потом он показал произведения художников со времен Петра I, начиная с Никитина, Матвеева, Алексеева, Аргунова. Далее — Рокотова, Боровиковского, Левицкого, Кипренского, Венецианова. Потом классиков: обоих Брюлловых, Бруни, Федотова. Передвижников: Репина, Ге, Крамского, Рябушкина и других. Потом Серова, Левитана. За ними шли произведения художников «Мира искусства» и художников последних крайних группировок[213]. Всех зал нашей выставки было двенадцать. Произведений — 750.

Выставка была устроена со вкусом и изяществом. Парижане чрезвычайно восхищались ею. Конечно, старинные иконы, еще поданные так, как умел подавать на выставке только Дягилев, совершенно свели с ума фран-

цузов. Выставка пользовалась огромным успехом и всегда была полна народом. Печать помещала восторженные отзывы. Семи художникам были предложены звания почетных членов общества «Осенний салон» с правом вне жюри выставлять свои вещи на их выставках. В числе этих семи была и я, давшая на выставку тридцать гравюр, из которых большинство были цветные[214].

Потом Дягилев эту выставку перевез в Берлин, где она пользовалась тоже большим успехом. А в 1907 году, исключив иконы и старинных мастеров, он устроил ее в Венеции.

После закрытия выставки в Париже Дягилев организовал концерты русских композиторов, и это послужило началом его деятельности за границей, когда он с большим успехом и блеском знакомил европейское общество с русской музыкой и русским балетом...[215]

Переехав на упомянутую квартиру и устроившись в ней, я принялась усиленно работать, потеряв с переездом на нее и с устройством так много времени.

Каждый день я мучительно думала: «Вот еще один день прошел, и я не работала».

Не имея средств оплачивать живую модель, я решила посещать школу Елизаветы Николаевны Званцевой. Она сначала организовала ее в Москве и пригласила в нее лучших художников того времени. Между прочим, Валентин Александрович Серов преподавал там несколько лет.

Когда Званцева перевела школу в Петербург, она пригласила в руководители школы художников, сначала Бакста, после него Добужинского и Петрова-Водкина.

Бакст стремился своих учеников приучить к упрощению форм и к наибольшему отходу от фотографирования природы. Он постоянно твердил о лапидарности в искусстве и о необходимости вырабатывать каждому художнику свой характерный стиль. Я проработала в этой мастерской несколько месяцев. Надо сказать, что уровень работ там был очень слабый.

Петров-Водкин преподавал в этой школе дольше всех и приобрел преданных ему учеников, впоследствии талантливых художников.

Школа Званцевой помещалась в доме за Таврическим садом, на углу Тверской. Этот дом был известен очень многим, особенно литераторам, так как в нем жил поэт Вячеслав Иванов, у которого собиралось много народа. Дом имел круглый угол, который в шестом этаже кончался башней, и я часто слышала выражение:

«Я был или я иду на башню». Это значило — я был или иду к Вячеславу Иванову.

Мы с мужем не стремились ближе познакомиться и сойтись с этим кругом писателей, но стихи многих из них любили, особенно Вячеслава Иванова, стихи которого были очень красивы, но и трудны к пониманию. С одним из поэтов-символистов мы довольно близко познакомились. Его привел к нам Константин Андреевич — это был Михаил Алексеевич Кузмин. Его «Александрийскими стихами» мы оба очень увлекались. Сергей Васильевич, декламируя их и владея музыкальным слухом, очень хорошо подражал голосу и манере — читать нараспев стихи — Кузмина[216].

С Ивановым и его женой, писательницей Зиновьевой-Аннибал[217], и другими литераторами мы встречались у Константина Александровича Сюннерберга и его очаровательной жены Варвары Михайловны, урожденной Щукиной. Константин Александрович — умный и просвещенный литератор — с большим вниманием относился к окружающей его художественной среде и собирал у себя в доме писателей, многих художников «Мира искусства» и артистов сцены.

Отсутствие А.Н. Бенуа в те годы очень отражалось на всех нас: не было центра, где бы все собирались. За это время мы близко познакомились с И.Я. Билибиным и его женой, художницей Марией Яковлевной Чемберс, с Добужинскими и с четою Лансере. Очень расширять круг друзей и знакомых мы не хотели, так как заметили, что проведенные нами вечера вне дома — в гостях,

в театрах — выводили нас из определенного строя. Это отражалось на нашей работе следующего дня. И мы решили бережно относиться к нашим силам и к нашему времени.

В театре мы бывали только на Вагнере, которым увлекались, и, конечно, не пропускали спектаклей с постановкой и декорациями художников — наших друзей.

Я много раз слышала, как Бенуа сетовал на то, что художники начиная с 90-х годов не имели таких меценатов, как, например, передвижники, у которых были Солдатенков, братья Третьяковы. Куинджисты большую нравственную и материальную опору встречали в лице Куинджи[218].

У группы «Мир искусства» — никого. При дворе искусство вообще было не в моде. Цари уже несколько поколений как потеряли вкус к художественной культуре, к живописи, к музыке, к архитектуре. Отношение их ограничивалось официальным посещением выставок и покупкой нескольких картин. Все заранее знали, что будет ими приобретено — какое-нибудь официальное изображение нашей эскадры или плаксивые и сладкие картинки из крестьянской жизни художника Лемоха[219]. Любовь к таким картинкам главным образом была у Марии Федоровны, матери Николая II.

Дальше этого интерес их к искусству не простирался. Александр III покровительствовал в архитектуре так называемому неорусскому, пряничному стилю, с полотенцами, петушками и всякой такой чепухой. Вслед за двором аристократия и высшее дворянство тоже показывали мало интереса к художественным произведениям.

Выставки посещались главным образом трудовой интеллигенцией и учащейся молодежью. Несмотря на скромную оценку своих произведений, художники «Мира искусства», особенно вначале, не могли похвастаться успешной продажей своих вещей. Покупателями были учителя, адвокаты, доктора, служащие. И только несколько лет спустя стали приобретать московские купцы. Если закупочная комиссия какой-нибудь галереи

желала купить вещь одного из художников «Мира искусства», то встречала сильную оппозицию среди своих же членов. Приходилось членам этой комиссии выдерживать большую борьбу и часто отказываться от своего намерения.

Еще не раз Александр Николаевич высказывал сожаление, что художники «Мира искусства» не имеют случая во всю полноту и ширь проявить свое дарование. Царское правительство не давало художникам заказов на большие росписи: в вокзалах, дворцах, где бы они могли в монументальной живописи развернуть свой талант. (А теперь какие возможности имеют художники!) Назову художников, которые, по-моему, могли бы с блеском исполнить большие композиции и которым это не пришлось сделать. Петров-Водкин в своих вещах («Красный конь» и др.) дал почувствовать, как бы он мог талантливо справиться с задачами монументальной живописи.

Е.Е. Лансере в те годы получил случайный заказ написать панно в шестнадцать аршин длиною для какого-то кафе. Он исполнил его с большим успехом. У меня сохранилось письмо К.А. Сомова ко мне, в котором он, несмотря на свою большую требовательность, дает этой росписи высокую оценку.

Добужинский в картине огромного размера, «Петр I на Амстердамской верфи», исполненной для школьного дома имени Петра I, показал, на какой размах был он способен. А такие художники, как Бакст, Рерих, Анисфельд, Богаевский, Серебрякова[220], разве не могли бы с большим успехом выполнить любую задачу? Но этих задач им никто не задавал. Был некоторый выход – область театрального искусства. В ней несколько художников с успехом себя показали. Но новых постановок бывало мало, и немногие художники имели возможность в этой области проявить свой талант.

Да, суровое, безнадежное тогда было время! Какой печальный удел был для нас: родиться при Александре II, жить, развиваться и работать при режиме двух таких

царей, как узкий и упрямый Александр III (и Победоносцев) и невежественный Николай II. Поневоле многим хотелось уйти душой и мыслями в прошлое, чтобы забыть, не чувствовать настоящего. А это настоящее было ужасно. Столыпинские приемы подавления революционных движений в стране были чрезвычайно жестоки[221]. Да, страшное тогда было время!

* * *

К выставке 1907 года я приготовила только одну гравюру — «Версаль в цвету»[222]. Первый раз я сделала гравюру на линолеуме, на котором работать не любила. Но приходилось с этим мириться, так как денег на доски для такой большой гравюры у меня не было. На ней цветущие каштаны. Деревья образуют декорацию, на ее фоне выделяется бассейн. Перед ним партер с подстриженными в виде низких пирамид растениями и с большими кустами сирени. Красота парадная, официальная, холодная. Я так хотела.

В те годы много времени, сил и упорства потратила я на усвоение акварельной техники. Работала очень настойчиво. Стремилась овладеть акварельной техникой так, чтобы мне легко, свободно можно было делать вещи живописного значения. Подкрашенные рисунки, чаще всего виды Петербурга, Италии, я делала в то время много. И даже многие из них попали в музеи. Но свободную вещь с живописной колоритной задачей я сделать не могла. Вырабатывая технику, я безжалостно уничтожала мои работы, не показывая их никому, потому что получались вещи заработанные, несвежие. Но я любила преодолевать трудности и препятствия. И только когда почувствовала, что сделала живописные акварели, я дала их на выставку. Они имели успех. Мои друзья, во главе с Серовым, меня за них хвалили[223].

Меня увлекала чистая акварель, то есть живопись без белил, где роль белил выполняет бумага. Гуашь и темпера имеют более корпусную технику, и это меня не так

24 – 44



Собор Сен-Северин. 1906

интересовало. Мне казалось, что чистая акварель обладает более яркими, прозрачными красками и более свободным широким мазком. И мне нравилось в ней то, что акварель не терпит многих переделок (в то же время ее главный недостаток): бумага легко, как французы говорят, «утомляется» и уже перестает давать чистый свет и яркие, призрачные тона. Поэтому от художника требуется большая сосредоточенность и перед началом работы совершенно ясное представление о том, что он хочет и как он должен исполнить задуманное. Стараясь освоить и понять технику, ремесло акварельной живописи, я внимательно изучала материал ее и инструменты, то есть краски, бумагу и кисти. Не забывала о настойчивых требованиях моего учителя Уистлера — изучать ремесло в искусстве. Много раз делала всевозможные комбинации красок. Некоторые из них, соединившись, давали осадок или грязноватые тона. Таких соединений, ясно, надо было избегать. Из заграничных красок лучшими я считала английские, фабрики «Винзор и Ньютон». Они наиболее ярких тонов и наиболее прозрачны, так как в них находится минимальное количество белил. Еще бельгийские краски были хороши.

Бумага играет ответственную роль в акварельной живописи. Она — белила для красок или, лучше сказать, свет. Сохраняя бумагу свежей и чистой, необходимо очень бережно и осторожно относиться к светлым местам акварели.

Сильно проклеенная бумага плохо принимает краску. А на малопроклеенной мазки красок расплываются, сбивая рисунок и форму.

После многих проб я остановилась на ватманской бумаге. Конечно, лучшая бумага — заграничная, английская или голландская. И она наиболее вынослива. Но моя любимая бумага, на которой я всегда предпочитала работать акварелью, — это французская «Ingres»*. Она не гладкая, а мелкорубчатая, и на ней водяные краски

* «Энгр» (*фр.*).

растекаются приятными мазками. С нею я была давно знакома. Учась в Академии художеств, мы употребляли ее для угольных рисунков. Была она разных светлых тонов: белая, розовая, серая, желтоватая и коричневая.

Теперь об акварельной кисти. Она ведь близкий друг художника, исполнительница его воли. На ее кончике — сердце художника. И как ярко в работе отражаются ее свойства, характер и качества. После многих проб я остановилась на кисти крупной, упругой, с ручкой из гусиного или орлиного пера, с обвитой внутри золотой ниточкой — на английской.

Хорошая кисть должна вмещать большое количество окрашенной воды и в то же время кончаться тонким, правильным острием. Просто одним волоском. Имея в руках такую кисть, полную окрашенной воды, кончиком ее можно рисовать тонкий, отчетливый, часто причудливый рисунок. Потом, вдруг слегка ее нажав, излить на бумагу все количество легкотекучей краски. После этого, если кисть хороша, она выпрямляется и немедленно собирает все волоски в острый, упругий и правильный кончик.

Какое наслаждение, как увлекательно иметь в руках такую кисть! Послушную, но с определенным характером: крепкую и упругую. В то же время надо следить за тем, чтобы не подпасть под ее влияние и не идти на ее поводу. Это чаще может случиться при мелкой кисти. Не имея возможности захватить большое количество краски и делать широкие мазки, или, лучше сказать, заливы, поневоле начинаешь мельчить и терять возможность легко и свободно работать большими планами, обобщая мелочи.

Во время работы важно положение бумаги. При текучести акварельной краски наклон ее играет большую роль. Иногда бумагу приходится класть совсем горизонтально, иногда наклонять в обратную сторону, то есть нижний край картины подымать. Или наклонять набок. Зависит от хода работы и от желания художника — куда он хочет направить больше краски.

Вообще, техника акварели трудна, но и очень увлекательна. Она требует от художника и сосредоточенности,

и быстроты. В ней яснее и легче, чем в масляной живописи, отражается темперамент художника. Главный ее недостаток заключается в том (я уже об этом говорила), что акварелью нельзя долго и упорно вырабатывать картину ввиду быстрой утомляемости бумаги. В масляной живописи можно без конца переписывать и изменять свою картину. В акварели же этого нельзя. Мне надо было выучиться быстро схватывать форму и цвет предмета, отбрасывая все случайные и ненужные подробности. Красота и привлекательность акварельной живописи заключается в легкости и стремительности мазка, в быстром беге кисти, в прозрачности и яркости красок. Акварелью не подходит работать спокойно, методично, не торопясь — это для нее нехарактерно.

Я уже говорила, что Общество акварелистов меня не интересовало. В нем были большие мастера, но жизни, правды, да просто живописи в их вещах я не находила.

И вот в те годы появилось на книжном рынке одно заграничное издание, выпущенное издательством «Studio», — «The Water – colours of I.M.W. Turner» с приложением тридцати цветных снимков с его акварелей, что было чрезвычайно ценно[224].

Книга эта, говорившая о Тернере, о непревзойденном гении акварели, стала для меня с того времени настольной, и я с невероятной жадностью часами рассматривала в ней драгоценные снимки. Изучала по ним его приемы, рисунок, широкую трактовку природы, ритм и равновесие. Владение материалом у Тернера было ни с кем не сравнимо, а глубокое чувство художника, которым были полны его вещи, помимо блестящей и недосягаемой в своем совершенстве техники, меня трогало и покоряло. Все его вещи овеяны какой-то прелестью, очарованием. Какой бы простой, обыденный мотив он ни изображал, он умел так подойти к нему и передать его так, что этот мотив становился у него живописен и художествен. Он был поэт в душе и глубоко любил природу. А она в ответ открывала ему свои тайны, красоту и свое величие. Как он умел легко,

свободно и выразительно передавать пространство и детали в них! Его трудоспособность была потрясающей — сделать девятнадцать тысяч акварелей и рисунков в своей жизни!

Поистине могу сказать, что Тернер помог мне выплыть на поверхность, и я считаю его моим самым близким учителем и наставником в акварельном искусстве.

* * *

Лето 1907 года мы проводили в Крыму, у наших новых друзей, с которыми мы познакомились и сблизились в Париже.

Дом их находился среди виноградников, у подошвы Аю-Дага, недалеко от татарского селения Партенит. На его месте когда-то была генуэзская колония Партенос. Можно было еще видеть среди посадок табака и кукурузы затерянные остатки маленького храма. Сохранились части абсиды и куски мозаичного пола.

Деревенская тишина, покой, яркое солнце, прекрасный вид с террасы дома на голубое бархатное море, жара располагали к лени, к созерцанию, к ничегонеделанию. Не хотелось шевелиться. Соберешься работать на винограднике, а потом, не успеешь оглянуться, как уже сидишь под кустом и объедаешь ветки крупного, покрытого пыльцой винограда. А время и проходит.

Приведу письмо к другу моему Клавдии Петровне, в котором я описываю наше лето в Крыму.

«...Что касается нашего пребывания в Крыму, то оно прошло в полном блаженстве. Только наше житье в Риме и еще в Пьеве ди Ледро не уступают этому лету. Отсутствие каких бы то ни было забот, кругом — ласка, внимание и любовь, «благорастворение воздухов», то есть жара, и полная возможность мне работать, а главное — около самого дома! Наши новые друзья — люди чрезвычайно добрые, образованные и чуткие. Владимир Константинович — обаятельный человек. Но особенно мы полюбили его жену Веру Ивановну. Натура сдер-

жанная, молчаливая. Она была умна, добра и в обращении с людьми спокойна и проста. А старшая дочка – само очарование. Сочетание веселости, доброты и вдумчивости, причем она вся – движение и темперамент. Я никогда не встречала более блестяще и богато одаренную натуру. Интересно знать, что из нее выйдет? Ей сейчас только девятнадцать лет. Она – блеск весны. Остальные дети, девочка и мальчик, еще малыши.

Все полюбили и оценили Сережу, что меня страшно радовало. Мы себя чувствовали там совершенно как у себя дома. Пользовались полной свободой распределять свое время по собственному вкусу. Прекрасно было то, что мы жили не на курорте (самый близкий был в пяти километрах), а в деревне.

Другое имение принадлежало их бабушке – Е.И. Виннер. В нем парк был насажен ученым-ботаником Гартвисом, их предком. Редкие деревья и растения в нем хорошо сохранились и настолько сейчас великолепны, что приезжают их смотреть. Вообще все, что В.К. говорил об этих местах, уговаривая нас приехать, оправдалось в высшей мере. Целые аллеи цветущей розовой акации, мимоз, аллеи роз самых причудливых, кипарисов, магнолий, тамарисков...

Сережа ничего не делал. Читал Майн Рида, Жюль Верна и играл в футбол и теннис. Вот тебе о нашем житье...»[225]

Яркое воспоминание осталось у меня от одной картины, которую я наблюдала не раз. Это купание в море коней, которые мне почему-то напоминали античных коней, изображенных на греческих вазах и в древней скульптуре. Коротко обстриженные гривы и хвосты. Гривы торчали вдоль шеи густым гребешком. Шерсть коней лоснилась и блестела, как начищенная красная медь.

По вечерам кучер спускался с ними на берег моря. Сбросив одежду, он бежал в море, увлекая за собою на длинном поводу коней. Погружаясь в воду, они испуганно дрожали и в то же время наслаждались освежающей влагой. Волны находили, вздымались и падали.

Особенно красиво было это зрелище в сильный прибой. Кони становились на дыбы, махали в воздухе передними ногами, задирая головы и натягивая поводья, как струны. А волны разбивались об их тела, потоки воды и пены обдавали их с ног до головы. Они ржали не то от испуга, не то от радости. Кучер, стараясь удержаться на ногах и не выпустить поводья, сильно отклонял свой торс назад, упираясь ногой о камень. Солнце блестело тысячами искр на воде, на мокрых лошадях.

Я делала наброски. Но натура передо мною все время меняла положение, и столько было в ней движения и стремительности! И я решила на эту тему сделать цветную гравюру. Сколько усилий я потратила на нее! Зимой взяла натурщика и сделала с него ряд рисунков. Рисовала лошадей. В библиотеке Академии художеств изучала анатомию их. Рисовала их в Русском музее, в Эрмитаже и в конце концов все-таки не решилась резать. Чувствовала себя неуверенной. Но эта картина так ярко запечатлелась в моей душе, что я к этой теме на протяжении многих лет возвращалась несколько раз. Целая папка рисунков накопилась у меня. И только недавно я ликвидировала ее, когда решила, что эта гравюра никогда не родится.

Обдумывая эту вещь, я постоянно вспоминала художника Уго да Карпи, у которого как раз на эту тему была гравюра и с таким блеском исполненная. Она-то и вызывала во мне робость и неуверенность в своих силах.

* * *

Осенью вернулся Бенуа с семьей, и мы опять обрели место, где все встречались в атмосфере благожелательности, внимания и высокой художественной культуры.

В ноябре месяце первый раз был исполнен балет «Павильон Армиды». Декорации и костюмы Бенуа, музыка Черепнина, постановка Фокина. Талантливо, пышно, красиво [226].

Вскоре после балета мы были на интересном спектакле: «Бесовское действо». Автор его — писатель Ре-

мизов. Декорации и костюмы были исполнены художником М.В. Добужинским. Он талантливо оформил эту пьесу – выразительно и красочно, дав остроумную картину лубка в его народном, самобытном характере.

Еще вспоминаю его же постановку прелестной пасторали «Робен и Марион», автор Адам де ла Галь. Добужинскому очень удалось передать наивность и свежесть этой вещи[227]. Вообще он, как я уже упоминала, развертывался в большого художника. Казалось, для него не было непреодолимых трудностей.

В том же году приезжал в Петербург квартет старинных инструментов с Казадезюсом во главе и с виртуозом, игравшим на клавесине. Трудно передать всю прелесть и нежность этой музыки. Оставалось благодарное чувство устроителям[228].

В те годы появилось много новых обществ художников, устраивавших часто свои сенсационные выставки – «Голубая роза», «Венок», «Треугольник» и другие[229]. Каждое из этих обществ выдвигало определенную программу, чаще всего формалистического характера. При всем желании понять и освоить их торжественно объявляемые тезисы я никак не могла. Между художниками этих обществ были талантливые люди, но также и малоодаренные. Эти последние старались чудачествами, вывертами обратить на себя внимание. Иначе они не были бы замечены публикой и прессой.

Эти общества вносили что-то совсем ненужное, путаное в область искусств. Какой-то ненужный ажиотаж, страстность задетых самолюбий, соревнования и зависти. Все то, что должно быть так далеко от искусства.

С осени 1907 года А.Н. Бенуа начал писать статьи в газете «Речь» с обзором и критикой всего, что появлялось в художественной жизни страны. Эти фельетоны впоследствии стали одной из причин, почему общество «Союз русских художников» распалось на московских и петербургских художников. Но об этом я буду говорить дальше.

На выставку 1907/08 года я дала живопись маслом: несколько крымских этюдов — «Яблоки», «Виноград». Я в то лето увлекалась задачей передать свет, когда он все краски обесцвечивает, дрожит и светится блестящей белой пеленой. Я делала эту задачу еще более трудной, так как брала такие мотивы, где не было сильных теней. Они бы мне помогли подчеркнуть и выявить более определенно свет, за которым я тогда гонялась.

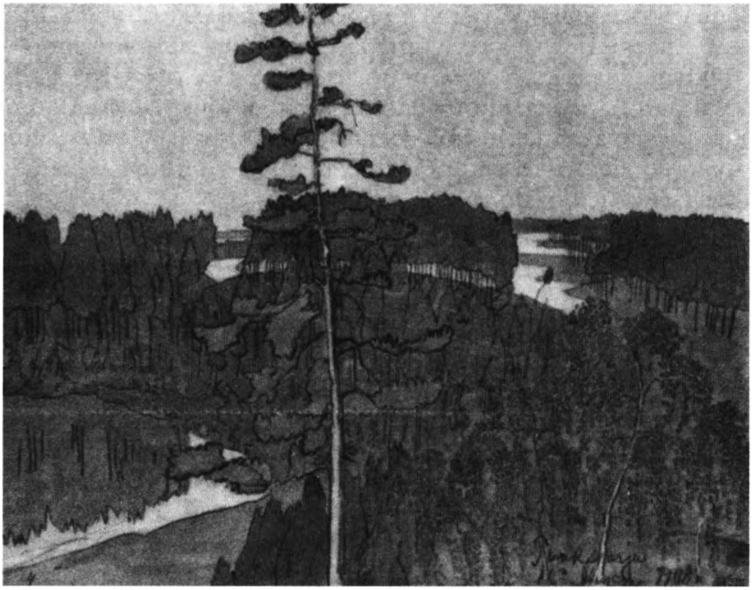
* * *

Лето 1908 года мы с мужем жили в Финляндии. У нас гостила Клавдия Петровна*. Как-то под осень она и я решили сделать экскурсию по Финляндии. Мы предполагали доехать до Выборга и оттуда на пароходе прокатиться по Сайменскому каналу и озеру. В самом начале нашего путешествия с нами произошло забавное недоразумение. Познакомившись с расписанием рейсов и взяв билеты, мы явились на пароход, воспользовавшись существовавшим правом — ночевать на нем накануне его отплытия, так как он отходил очень рано утром.

Пробегав по Выборгу и его окрестностям и поработав, мы рано забрались на пароход, в нашу каюту, и рано улеглись спать. Перед сном мы просили принести нам в каюту чаю и удивлялись медлительности девушки, которая с недовольным лицом молчаливо подала нам чай и сейчас же скрылась.

Ночь прошла незаметно. Мы поздно проснулись и стали громко сетовать на то, что так много прозевали красот пейзажа, мимо которых давно уже плыли. Бросились к маленькому круглому окну, отдернули занавеску и... какая неожиданность! Окно по-прежнему упиралось вплотную в темные, серые бревна пристани Выборга. Мы ошиблись днем: пароход отходил только на следующий день. Капитан парохода с энергичным румяным лицом, голубыми глазами, в ослепительно

* Трунева.



Пункахариу. 1908

белом кителе только посмеивался, когда мы утром смущенно извинялись за наше слишком раннее вторжение на пароход.

Путешествие наше было приятно. Пароход небольшой, быстроходный, блестел чистотой. Он быстро плыл по озерам, каналам, заливам, изредка причаливая к пристаням, чтобы забрать пассажиров.

Через несколько часов пути мы доехали до славящейся красотой Пункахариу (Свиной хребет). Это узкая, гористая полоса земли. Она иногда шириною только в дорогу. Ее склоны с обеих сторон круто обрываются вниз, к воде. Виды, открывающиеся с ее вышины, такой необыкновенной красоты и пленительности и так своеобразны, что сравнить их ни с какими в мире нельзя.

Пункахариу прихотливо вьется по глубоким, прозрачным озерам. На них рассыпаны бесчисленные ост-

рова и островки. Сосны с рыжими стволами, печальные ели, раскидистые, голубоватые можжевельники заполняют пейзаж до безграничных далей. Все это отражается в тихой, зеркальной воде. Построек почти нет или они прячутся в чаще лесов. Весь пейзаж вызывает в душе чувство какой-то ясной и прозрачной тишины — тишины Елисейских полей.

Я была совершенно очарована неожиданными для меня дивными видами. К сожалению, мы в тот же день должны были вернуться. Кажется, никогда с такой жадностью, увлечением и страстью я не работала, как в этот незабываемый день. Мне так хотелось захватить в свои объятия все, что я видела, — воздух, воду, леса...

Поздней осенью я уговорила моего мужа поехать со мной опять туда же. Одной такой краткой поездки мне было мало. Я не могла удовлетвориться ею. На этот раз мы прожили на Пункахариу несколько дней. Пансион, который там находился, ввиду близкого наступления зимы, уже закрывался. Но мы упросили принять нас на несколько дней.

Мы прошли пешком всю Пункахариу до конца, семь километров. Леса к осени поредели. Высокие, тонкие березки теряли свой желтый убор. Пейзаж стал как-то легче, воздушнее, фееричнее. Последний день был очень холодный. И вдруг, накануне нашего отъезда, неожиданно выпал снег и покрыл все легкой белой пеленой... Какая это была красота! Искристый снег, красные стволы сосен, синее небо, и все это двоилось в тихой и глубокой воде.

Недаром мрачные, молчаливые финны, обожающие свою родную страну, зовут ее Белой Розой Севера. Такова она и есть!

* * *

Вскоре после возвращения из Финляндии, в конце октября, я неожиданно попала на генеральную репетицию «Саломеи», пьесы Оскара Уайльда. Она исполня-

лась в театре В.Ф. Комиссаржевской, в постановке режиссера Евреинова. Оформлял эту пьесу художник Калмаков. Он исполнил эту задачу замечательно талантливо. Костюмы актеров поражали своей остротой и характерностью. Помнится мне, что одежда Ирода (играл артист Аркадьев) была вся в очень крупных коричневых, белых и черных квадратах. От этой вещи веяло жутью и ужасом. Зрителя охватывало с самого начала чувство (вызванное единственно только линиями и красками) приближения какого-то страшного события. Любопытным холодным свидетелем всего совершающегося была огромная красно-оранжевая луна. Она, как какой-то неотвратимый рок, висела на небе. Ни на одну минуту чувство жадного внимания и повышенного напряжения не оставляло зрителя. Обаятельна была Саломея. Я забыла имя молодой артистки, исполнявшей эту роль. Она прекрасно танцевала. Вначале почти совсем обнаженная, но в быстрой пляске ее волосы распустились и покрыли ее до колен золотистыми прядями. Все более и более увлекаясь танцем, Саломея безудержно отдавалась какому-то безумию. С невероятным темпераментом, с полным самозабвением артистка исполняла свою роль. Весь театр был ею покорен. Взрывы восторга прорывались часто.

Вера Федоровна Комиссаржевская сидела в первом ряду. Спокойная, сдержанная, она внимательно, не спуская глаз, следила за спектаклем. В черном бархатном платье, бледная, она казалась старше своих лет.

И вдруг по театру пронесся слух, что, несмотря на все пройденные цензурные препоны, спектакль этот не будет разрешен. Нашлись среди зрителей лица (называли Пуришкевича), которые восстали против спектакля, находя в нем поругание религии...[230]

В этом году был организован художественный Музей Старого Петербурга. Основателями были В.Н. Аргутинский, В.Я. Курбатов и И.А. Фомин[231]. Архитектор Сюзор любезно предоставил помещение в своей квартире на 11-й Кадетской линии Васильевского острова. Туда, как я

уже упоминала, были отвезены некоторые детали Цепного моста после его уничтожения...

Выставка наша этого года, за неимением в городе свободного выставочного помещения, была устроена в квартире, где жил и умер Пушкин[232]. До этого года я в этой священной для всех русских квартире не была. При устройстве выставки первое время, когда я входила в нее, каждый раз меня охватывало внутреннее волнение. Но надо добавить, что она со смерти Пушкина сильно была переделана.

Саму выставку и произведения на ней я почему-то совсем не помню. Зато вспоминаю, какое сильное впечатление на меня произвела карикатура Щербова («Old Judge») — «Базар», которую я видела на акварельной выставке этого же года. Она имела на общество художников и близких искусству лиц действие не менее сильное, чем неожиданно разорвавшаяся бомба.

Кажется, все художники изображены на этой карикатуре. Дягилев фигурирует кормилицей в русском сарафане с вышивкой двух рыб на своей груди (взятых с неудачной обложки журнала «Мир искусства»). Он везет детскую колясочку, в которой бесцеремонно развалился Малявин, а правой рукой он ведет Сомова в виде мальчика в кружевных штанишках. В центре карикатуры он поместил Александру Павловну Боткину, рассматривающую в лорнет Бакста. Он изображен петухом и сидит в клетке, которую подает ей Бенуа. Здесь же скульптор Гинцбург. В левом углу громогласный Стасов с самозабвением играет на гуслях. Ему вторит Рерих. Сейчас за ними — Серов, собирающий подаяние (видимо, для журнала «Мир искусства»). За ним большая группа художников-акварелистов, а в центре на втором плане Виктор Васнецов верхом на былинном коне. За стремя его держится Михаил Васильевич Нестеров. В правой стороне художники — профессора Академии художеств во главе с И.И. Толстым. Они все толпятся вокруг него, а он режет большой круглый пирог. Репин и другие насильно тащат к этому пирогу Куинджи, ко-

торый упирается. Да, я еще забыла: впереди изображена художница Елизавета Бем[233].

Карикатура чрезвычайно остра, а физиономии настолько похожи, что сразу можно всех узнать.

* * *

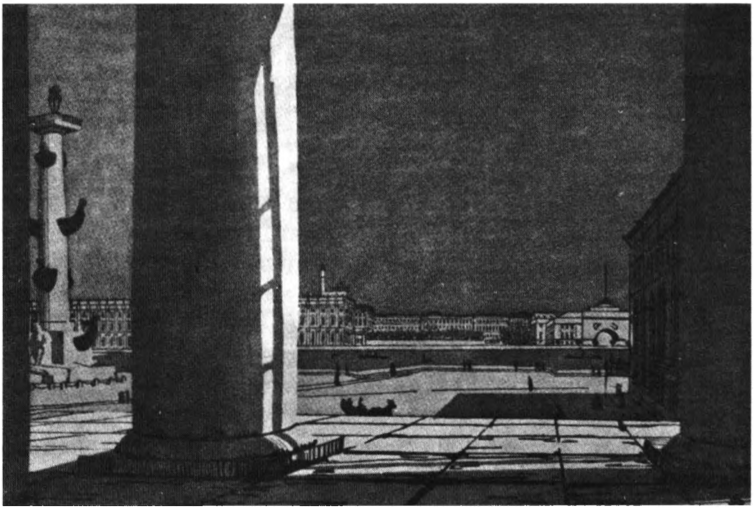
Зима 1908/09 года прошла для меня очень быстро. Кажется, не было свободной минутки передохнуть от работы. Я с невероятной жадностью загружала себя всевозможными заданиями, всегда забывая о своих малых силах.

«...Опять мне не давали продолжать мою беседу с тобой. Никогда, ни одна зима не была у меня такая рабочая, хлопотливая и людная. Новые знакомые: Верховские, Каратыгины и еще одна парочка – Маковские[234] часто бывают у нас. Я же редко куда хожу. Очень много до Рождества работала. Открытие выставки «Салон», где я участвовала девятью новыми гравюрами[235], повлекло за собой бесконечное печатание новых оттисков (ведь смысл гравюры – распространяться в большом количестве экземпляров), чем занята и до сего дня и еще долго буду этим мучиться. Я это называю «мучением», потому что очень устаю. Кроме того, меня манят новые, несделанные гравюры, новые планы и затеи, а здесь вдруг надо возвращаться к давно сделанным гравюрам и этим себя повторять. Скучно, утомительно, и мне невероятно надоело. Обо мне пишут и говорят. Получила приглашение прислать коллекцию гравюр в Дрезденскую пинакотеку. По крайней мере, те гравюры не погибнут бесследно*.

Вообще с этой осени я неузнаваема. Стала очень энергична, решительна и более самоуверенна. А главное – очень большая охота работать...»[236]

В последние годы на художественном фоне Петербурга появилась новая фигура, принявшая отчасти не-

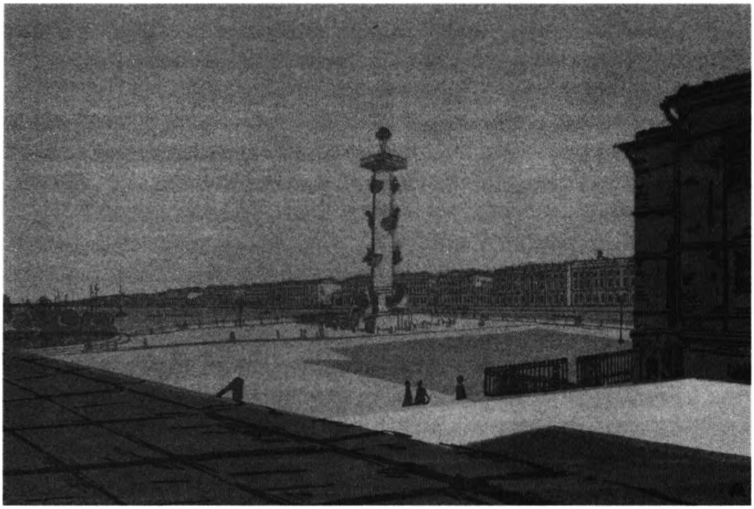
* В то время русские музеи и Академия художеств не приобретали моих гравюр. *(Примеч. авт.)*



Петербург. Вид Невы сквозь колонны Биржи. 1908

которые функции С.П. Дягилева. Это был Сергей Константинович Маковский, сын знаменитого художника Константина Егоровича Маковского и брат моей товарки по мастерской Репина, Елены Константиновны Лукш-Маковской.

Он был образован, с художественным вкусом и чутьем и одарен большой энергией. Он объединил вокруг себя художников и решил издавать художественный журнал «Аполлон», который пошел по проторенной дорожке «Мира искусства». Вот Сергеем Маковским и была устроена выставка картин «Салон», о которой я пишу моему другу Клавдии Петровне. На ней было много прекрасных вещей. Впервые на ней увидела я двух выдающихся художников – Петрова-Водкина и очень странного и своеобразного художника Чурляниса[237]. Чурлянис, будучи живописцем, одновременно был и хорошим музыкантом. И его вторая профессия ярко чувствовалась в его живописных вещах. Темы его картин часто также показывали его увлечение и интерес к астро-

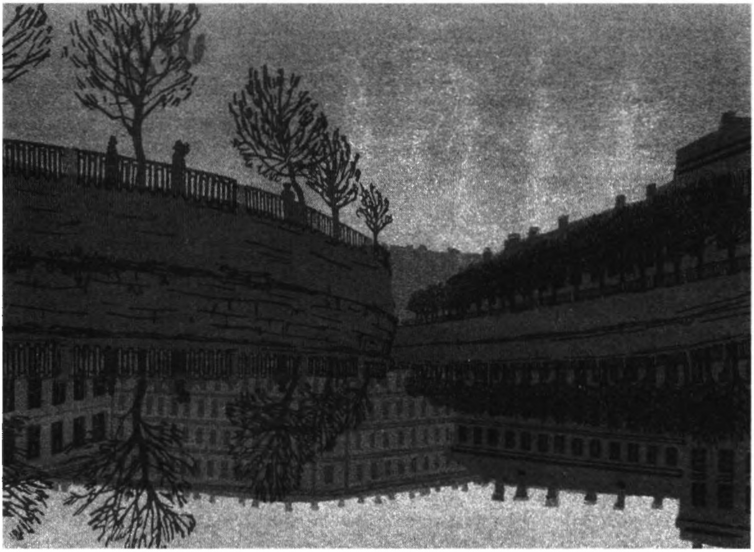


Петербург. Перспектива Невы. 1908

номии. Он изображал огромные мировые пространства, где звезды водят хороводы, а на земле текут широкие реки, где безграничные пространства морей отражают грандиозное небо. Краски его были нежны и гармоничны и звучали как прекрасная, тихая музыка. Фантазия его была бесконечна. Я очень увлекалась его вещами. Мне они казались музыкой, прикрепленной красками и лаками к холсту. Их сила и красочная гармония покоряли зрителя.

Я познакомилась с ним у Добужинских. Он был среднего роста, молодой, худенький, с пушистыми светлыми волосами и голубыми печальными глазами. Производил он впечатление болезненного и хрупкого. И это впечатление вскоре оправдалось. Через год он психически заболел и вскоре умер. Мы очень сожалели о его ранней смерти. Он был чрезвычайно богато и своеобразно одаренный человек.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин своим искусством быстро завоевал всеобщее признание. Он привез из-за



Екатерининский канал. 1910

границы, где прожил в Париже довольно долго, прекрасные живописные этюды[238]. По рисунку они были блестящи и по живописи – крепки и насыщенны. И чувствовалось, что этот молодой художник в скором времени развернется в большого мастера.

Я на эту выставку дала ряд новых цветных гравюр: «Нева сквозь колонны Биржи», «Перспектива Невы», «Ростральные колонны и Адмиралтейство», «Колонны Биржи и крепость», «Сен-Северин», «Этюд ветки», «Семинаристы в Риме», «Екатерининский канал», «Крюков канал»[239]. За свои гравюры я выслушала много похвал. Морис Дени, который в тот год жил в Москве, исполняя росписи в доме Щукина, приехал с женою в Петербург[240]. Я с ним познакомилась у Александра Николаевича. Он меня сконфузил восторженными отзывами о моих вещах. Серов, Бенуа, остальные товарищи меня хвалили. Вот только времени не хватало на все.



Крюков канал. 1910

Я участвовала в ту зиму одновременно на выставках в Вене, Будапеште, Одессе и Киеве, кроме наших обычных выставок в Москве и Петербурге[241].

В 1908 году был основан юмористический журнал «Сатирикон». Издателем был Корнфельд. Он объединил небольшую группу талантливых художников, сделавших журнал настоящим художественным изданием. Особенно в нем отличались Яковлев, Ремизов, Радаков и Мисс. В нем весело, а иногда и зло отражались повседневные события...[242]

В те же годы С.К. Маковский в редакции журнала «Аполлон» стал устраивать персональные выставки. Как мне помнится: Бакста, Петрова-Водкина, Чурляниса, группы художников «Сатирикона», Рериха и других[243].

Зимою 1909 года К.А. Сомов делал акварелью мой портрет. Работал он долго и напряженно, но портрет вышел неудачный. Акварель потеряла свежесть. В конце



Ветка. 1908

концов он его уничтожил, сделав взамен его быстрый, однодневный набросок. По своей художественности, по свежести и по свободной и легкой трактовке натуры эта акварель привлекательна, но я в ней не похожа...

Однажды осенью мы с мужем вечером поджидали гостей — друзей-художников. Их что-то задержало. Но, наконец, послышался звонок, нетерпеливо нами поджидаемый, голоса и смех входивших. В числе их мы увидели незнакомого гостя. Он был огромного роста. Крупные черты лица, тяжелая поступь. Это был скульптор Трубецкой. Он был русским по крови, но вырос в Италии. Русского, родного языка он не знал. Приходилось говорить с ним по-французски. Незадолго перед этим был установлен памятник Александру III его работы[244]. Разговор шел главным образом об этом памятнике. Трубецкой спокойно слушал, когда присутствующие разбирали его достоинства и недостатки. Он только просил принять во внимание трудность модели. Он указывал, как малохудожественна была фигура Александра III, особенно благодаря его

скучной по линиям военной форме. Но все художники согласились, что мысль, вложенная им — движение Александра III, когда он резко и круто затягивает удила коня (Россия), — удачна и что памятник характерен до жути в своей монументальности и тяжеловесной громадности.

Много говорилось о его мастерской и о разных зверях, населявших ее. Он любил животных. В те дни в его мастерской в Петербурге жил волк — многолетний его друг. Он его воспитал вегетарианцем, не давая ему никогда животной пищи. С волком Трубецкой часто ходил по улицам города. Потом там еще жили медведь, обезьянка и маленькая собачка. И ко всему этому звериному обществу надо еще прибавить лошадь. И все животные как-то между собою ладили и не обижали друг друга.

Вспоминаю, что я в разговоре (теперь это мне кажется слишком наивно или бесцеремонно) спросила, как он сам относится к этой своей работе, к этому памятнику. «Я считаю его самой моей лучшей работой из всех», — спокойно и невозмутимо ответил Трубецкой.

* * *

Лето 1909 года мы прожили в имении «Бобровка» Тверской губернии у Анны Алексеевны Рачинской[245]. У нее был обширный двухэтажный дом. Большой с колоннами зал. Широкая и открытая терраса тянулась вдоль всего дома. В центре она расширялась, образуя как бы круглый зал, покрытый куполообразной крышей. Дикий виноград и другие декоративные растения обвивали столбы террасы. Перед домом простирался старинный парк с яркими, веселыми лужайками, посредине которых росли фонтаном огромные серебристые тополя и ясени. Длинные липовые аллеи манили вдаль. Вершины лип сходились, образуя зеленые своды. От дома, широко расступаясь, шли два ряда темных величавых елок, а между ними бежала светлая дорожка, по обеим сторонам засаженная кустами роз. В перспективе елок виднелась церковь.

На лето к одинокой и гостеприимной хозяйке съезжалось много народу. Ученые, писатели, поэты, врачи, художники. Все люди, утомленные зимним трудом. Они жаждали отдыха, который находили у радушной и ласковой хозяйки.

Одним из первых приезжал брат хозяйки, Рачинский, со своей женой Татьяной Анатольевной, урожденной Мамонтовой[246]. Он был выдающийся литератор, прекрасный переводчик, человек огромной эрудиции...

Затем профессор В.Н. Верховский, поэт Ю.Н. Верховский, музыкант В.Г. Каратыгин, профессор Сазонов — все со своими семьями, чадами и домочадцами, писатель Алексей Ремизов с женой, Андрей Белый[247] и еще многие другие. Прекрасно было это лето. Всегда можно было найти с кем посидеть, поговорить, поспорить, а когда хотелось уединения, то его без труда находили. Всякий мог делать что хотел: работать, гулять, читать. Больше всего я любила вечера, когда спускались сумерки, бледнело небо, появлялись первые звезды и огни зажигались в доме. После дня работы, с сознанием, что недаром прожит день, так приятно было в удобном, старинном кресле слушать чтение, говорить и спорить на отвлеченные, чаще всего художественные темы.

Но еще больше я любила вечером сидеть в потемневшем зале и слушать В.Г. Каратыгина, когда он исполнял на большом рояле своих любимых композиторов. Так мы прослушали всего Мусоргского, Скрябина, Вагнера и многих новейших композиторов. Кругом было темно, только огни свечей у рояля кое-где отражались в позолоте мебели, в оконных стеклах.

Жизнь кругом в доме и в парке затихала. Деревня в отдалении замирала. Звуки музыки на фоне ночи тем сильнее проникали в душу. Разве можно забыть такие вечера! Звуки вызывали в душе моей какие-то порывы неистраченной энергии. Подъемы и желания, а за ними решение — не терять даром ни одного мгновения. Даже жаль было времени на сон, и я засыпала с нетерпеливым чувством — дождаться завтрашнего утра, чтобы как можно раньше приняться за текущую работу.

В то лето я много и продуктивно работала. Между прочим, сделала портрет Ольги Никандровны Карatыгиной. В профиль, в сумерки, на фоне старинного полукруглого окна. Она сидит скрестив руки, завернувшись в полосатый пестрый шарф. В окне виднеется дорога, зеленые холмы и кущи деревьев. Портрет был исполнен техникой подкрашенного рисунка[248].

Потом я написала большого размера вывеску (два метра длиною) на листах железа. Работала я ее с редким подъемом, да просто с восторгом. Эта вывеска предназначалась для деревенской чайной. Я сделала ее в три дня. На ней изобразила молодого крестьянина и его жену пьющими чай. Фигуры в натуральную величину и взяты ниже колен. Посредине картины я поместила стол. На нем два яркорасписных чайника, один на другом. Из их носиков шел клубами пар. Еще на столе виднелась тарелка с нарезанной колбасой и рассыпанная связка баранок. У крестьянина были льняного цвета волосы и брови, голубые глаза и ярко-розовое вспотевшее лицо. Он в приподнятой руке с растопыренными пальцами держал блюдце, полное чая, а в другой — обгрызанный кусочек сахара. Он был в русской подпоясанной рубашке и в домотканых широких, в полоску штанах. На картине справа, по другую сторону стола сидела его жена. Черноглазая женщина, темноволосая, с ровным пробором в волосах. Она держала в руках младенца, завернутого в одеяло, сшитое из мелких ярких лоскутков. Комната оклеена дешевыми полосатыми обоями. В окно видна дорога, пригорок с белой церковью и кладбищем. Я исполнила ее неплохо. Работала без живой модели, только иногда просила кого-нибудь из друзей показать мне в определенном движении и разрезе руку, или пальцы, или наклон головы.

Вспоминаю, какая веселая, пестрая толпа крестьян собралась смотреть, как ее будут водружать над дверью избы-чайной. Она много лет висела там, мало изменяясь. А какова ее судьба сейчас — не знаю. Я говорю о ней так подробно, потому что она была единственная сде-

ланная мною жанровая вещь, и неплохая. Но, к сожалению, мне не пришло в голову снять с нее фотографию.

Когда надвинулась осень и дни стали коротки, а вечера темны и длинны, мы по вечерам в парке собирали в огромные кучи хворост и упавшие ветки и зажигали костры. Я всегда очень любила огонь, особенно огонь, овладевающий костром, и любила наблюдать за его движением. Сначала пламя бегало по тоненьким веткам и былинкам, потом, постепенно, забиралось внутрь, как бы замирало на мгновение, а потом, с шипеньем и треском, то взлетало высоко вверх на воздух длинными красными языками, то расстилалось между набросанными сухими ветвями. Столбы ярких искр крутились и плясали на фоне черного неба.

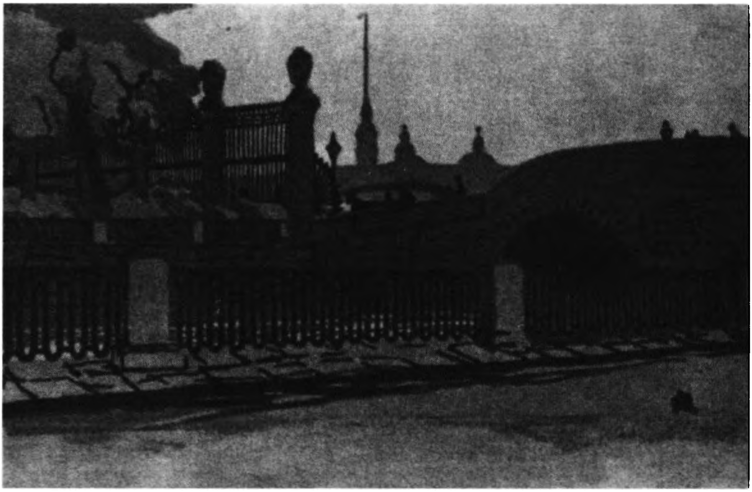
Звезды то меркли, то светло блестели холодным блеском, по мере того сильно или слабо вспыхивало пламя.

По соседним кустам, по склоненным веткам деревьев и по верхушкам бегали отблески огня, освещая их красноватым светом. Глубокие тени все время шевелились. Кругом было таинственно и фантастично... Так родилась моя акварель «Костры»[249]. За то лето у меня появилось много новых творческих детей, и неплохих детей. Матери не было стыдно за них...

* * *

Осенью 1909 года у Сергея Васильевича в лаборатории появилась помощница — студентка университета Нина Алексеевна Скавронская. Голубоглазая, белокурая девушка, которая решила помогать ему в его напряженной научной работе.

В 1908/09 году Сергей Васильевич впервые получил в процессе своей работы каучук из дивинила и исследовал его. Дальнейшие успешные работы Сергея Васильевича в этой области и большие достижения в ней послужили реальным основанием, на котором впоследствии в СССР была построена при ближайшем его участии впервые в мире промышленность дивинилового каучука.



Петербург. Решетка Летнего сада. 1909

А Нина Алексеевна Скавронская много лет спустя мне писала: «...Я помню, как Сергей Васильевич тогда весь уходил в свою работу, увлекался ею сильно и тем самым втягивал меня. Работали мы много и подолгу, совершенно забывая о всех других делах. Иногда всю ночь до утра...

...А сколько радости, ну, этого мало, какое у Сергея Васильевича было торжество, когда мы получили первую пробу каучука из дивинила. Я помню, что к нам, в нашу маленькую лабораторию началось настоящее паломничество химиков, чтобы посмотреть на «новорожденного».

Можно ли было думать, что эти опыты разовьются в такую огромную работу, будут построены заводы...»[250]

11 декабря 1909 года мы уехали в Москву. Сергей Васильевич собирался сделать доклад в Химическом обществе о своей научной работе. На этом заседании он демонстрировал каучук, полученный им впервые из дивинила.



Петербург. Адмиралтейство под снегом. 1909

Это был знаменательный факт в истории синтетического каучука. Процесс его получения Сергей Васильевич доложил на заседании.

Он принципиально не хотел брать на него патента, говоря, что его работы, его достижения принадлежат его народу и государству, его родине.

Я в это время уехала в Калужскую губернию, к моему дорогому другу Клавдии Петровне, где уютно и тихо провела несколько дней и куда должен был за мной приехать Сергей Васильевич.

Вскоре после возвращения домой я пишу:

«...Меня уже закрутила петербургская жизнь. Вчера окончила гравюру и сегодня печатала («Вид Петербурга»). Вышла красивой и тем хороша, что все в ней совпадает и ничего в ней пригонять не надо. Сегодня хлопотала заказать доски для следующей гравюры[251]. Беда мне со столярами! Была у Лансере и рассказала ему про нашу выставку в Москве. Завтра с утра идем по Петербургу искать помещение для выставки — это по-

терянный день для работы[252]. Один московский коллекционер Гиршман заказал Сомову мой портрет[253]. Он будет его делать по этюдам прошлого года, так как я отказалась позировать – некогда... Сережа пропадает в лаборатории...»[254]

«...После нашего возвращения из Москвы на нас посыпались разные благодати, так что новый год для нас начался очень удачно.

Во-первых, Сережа получил заказ на сумму около 1000 рублей – анализы воды разных рек. Хотя эта работа растянется надолго, но все-таки – заработок и, может быть, что-нибудь успеем сохранить до путешествия.

Во-вторых, я получила заказ – вырезать двенадцать гравюр по рисункам Бенуа, Сомова, Добужинского и Лансере для каталогов одной библиотеки[255]. Тоже очень длительная работа – когда еще художники соблаговолят сделать свои рисунки.

В-третьих, может, будет еще заказ на 200–300 рублей.

В-четвертых, Третьяковка купила у меня три крошечных вида Петербурга, сделанные акварелью, в размер открытки. Галерея осталась верна себе. Все эти годы она не желала меня купить, так как мои вещи – гравюры, а у нее нет гравюрного отдела. Эти три акварели милы, но слабее рядом же выставленных гравюр Петербурга, но так как это гравюры, то их не взяли. Я в конце концов в выигрыше – ведь акварели стоят в три раза дороже. Это все – наши удачи.

Дорогая, наговорила тебе с три короба. Впереди много работы, но зато и деньги, а то эту осень нам очень круто приходилось, а теперь отлегло.

Скоро у нас устраивается выставка. Будет много хлопот...»[256]

Никто не ожидал, что она будет последней выставкой «Союза русских художников» с петербургской группой художников.

Выставка была полна и богата. На ней участвовали два наших замечательных мастера: Суриков и Репин. Из

московских художников особенно хороши были вещи Жуковского, такие свежие и бодрые. Очень хороши были Крымов, Малютин, Юон, Стеллецкий. Пастернак выставил много вещей — наброски карандашом Льва Толстого, Скрябина и другие.

Из петербургской группы был особенно блестящ Рерих. Великолепны были его «Небесный бой» — встреча двух грозовых туч, его «Ункрада», эскизы к операм «Псковитянка», «Князь Игорь», эскизы к «Валькирии»[257].

Я смотрела на его вещи и просто не могла понять, когда Рерих все успевал сделать, и сделать так хорошо. Он был в то время директором школы Поощрения художеств, которая не могла не брать у него много внимания, времени и сил[258].

Прекрасны были портреты Серова — Е. Олив (гуашь) и портреты маслом А.П. Ливен, К.С. Познякова и целый ряд великолепных портретных рисунков. Ян Ционглинский дал хорошие по живописи этюды Сахары и Индии. Пленительны были вещи Яремича. Вещи Бенуа, Лансере, картина Бакста, портреты Сомова, как всегда, для меня были ценны[259]. Я на этой выставке первый раз выставила акварели живописного характера, все они были приобретены, и я много похвал выслушала от окружающих[260].

Упомяну из молодых художников талантливого Анисфельда, Луговскую, Линдеман. Замечательные вещи дали скульпторы Голубкина, Судьбинин, Трубецкой и Коненков[261].

Эта общая выставка была последней. Александр Николаевич Бенуа получил неожиданно, весной 1910 года, письмо от двенадцати московских художников. Они в нем заявляли о своем неудовольствии тем, что Бенуа пишет критические статьи о художниках, и в частности о них[262]. Подписали письмо Коненков, Малютин, А.М. Васнецов, Виноградов, Пастернак, Досекин, Клодт, Степанов, Архипов, Аладжалов, Коровин, Жуковский[263].

Бенуа в ответ вышел из общества «Союз русских художников», а вслед за ним вышли и мы — петербургские

художники. Снова образовали, отдельно от московских художников, самостоятельное общество, взяв опять наше прежнее название[264].

Я была этому рада и всегда этого желала, так как объединение наше с москвичами было для нас тяжело...

В Брюсселе на выставке я за гравюры получила медаль. Еще медали получили Бакст и Рерих [265].

Это лето мы опять проводили в Бобровке, а конец его в Крыму, в Партените, у наших милых друзей. Новых впечатлений не было, но были они по-прежнему приятны и радостны...

Этот год принес нам большие потери. 1 апреля умер замечательный художник Михаил Александрович Врубель.

11 июля мы потеряли исключительного художника, учителя и человека – Архипа Ивановича Куинджи.

8 ноября умер Лев Николаевич Толстой. Я потрясена была болезнью и смертью Толстого. Его уход из дома, отречение от всего земного и родного во имя своей идеи меня бросило буквально к его ногам, и я прямо жаждала, чтобы он пожил. Сергей Васильевич тоже был потрясен всем этим и совершенно завоеван Толстым. Мир праху твоему, Великий Писатель и Человек.

Январь 1941 г.

VII

ПУТЕШЕСТВИЕ В ИТАЛИЮ В 1911 ГОДУ

Моя мать и я решили ехать за границу. Ей хотелось провести раннюю весну во Флоренции, а я стремилась попасть на Всемирную выставку, которая в скором времени открывалась в Риме. Сергей Васильевич не мог ехать с нами. Его не пускали педагогические занятия в университете и его магистерский экзамен, назначенный на конец апреля.

Моя мать выехала на несколько дней раньше. Она решила по дороге задержаться в Гродно, чтобы несколько дней провести у моего старшего брата. Я же, проезжая, должна была ее там захватить.

И потому я выезжала из Петербурга одна. Сереженька провожал меня. Поезд отходил вечером. Помню, как долго не могла я в поезде заснуть, без конца ворочалась и, наконец, решила переменить место: то спала головой к окну, теперь же головой к двери. Только я успела, наконец, задремать, как вдруг раздался треск, дребезжание, и холодный вихрь закрутился по купе. Срываюсь в темноте с дивана и сталкиваюсь с пассажиром, моим сосе-

дом. Оба кричим: «Что это такое?» С меня сыплются потоком осколки битого стекла. Зажигаем свет и видим – крепко пристегнутая синяя шторка рвется и треплется от сильного ветра. Задержанный ею, на окне лежит большой булыжник. Обе рамы вдребезги разбиты, только кое-где в раме торчат острые остатки стекла. В окно бешено врывается ветер. Клубы дыма, тучи искр проносятся мимо на фоне звездной черной ночи. Смотрю на часы – 3.30 утра. Сую ноги в туфли и тотчас же отдергиваю – они полны битого стекла.

Собрались проснувшиеся от грохота, удара и шума ветра соседи, поездная бригада, начальник поезда. Переселили нас в другое купе. Решили – вероятно, какой-нибудь пастушонок захотел размять руку и запустил камнем в проходящий поезд.

Какая удача, что я ночью переменила место, иначе лицо было бы порезано стеклом.

На следующий день в Гродно забрала маму, и дальше мы ехали без особых приключений. Вена нас встретила проливным дождем. Я вскоре поняла, что мне не следовало уезжать без мужа. Мысли о нем меня не оставляли. Шесть лет мы не расставались и за это время так привыкли друг к другу, так тесно сплелись наши жизни. Даже Земмеринг меня не радует. Он, как всегда, прекрасен. Но дождь и холод нас сопровождают до самой Флоренции. Где яркая весна? Где море цветов? На деревьях чуть почки.

«...Пишу тебе из Флоренции, куда мы прибыли и пребываем в кислом настроении. Во-первых, погода сырая, холодная и ветреная, такая, какой я никогда не видела в Италии. Ночью в вагоне мы просто мерзли и не знали, как согреться.

Во-вторых, ночь, проведенная без сна, в скорченном, сидячем положении, не могла нас утром привести в радостное настроение, и, в-третьих, куда мы ни совались по приезде во Флоренцию – везде было полно. Ни в одном пансионе не нашли места и поселились в гостинице, рядом с Пьяцца Синьория, в центре, где узкие

улицы, воняет Италией, но для меня все старинные прелести под носом. Гостиница грязна и довольно дорога, итальянского характера.

Сейчас мы позавтракали, и нам это несколько подняло настроение, так как мы со вчерашнего дня ничего не ели...

Мама очень устала, и все ей не нравится, все критикует. Без нее я могла бы не заметить многого из неприятностей путешествия. Она ожидала массу цветов, сильно подвинутую весну, а тут ничуть и не бывало. Растительности в городе мало, цветов тоже не видать, и весна очень запоздала. Приехав, мама легла отдохнуть, а я побежала на почту и получила сразу три письма, два от тебя...»[266]

«...Пишу тебе, сидя в маленьком сквере перед монастырем Св. Марка, посетив галерею картин и Микеланджело в академии[267]. Мама не отстает от меня и ходит по утрам со мной смотреть, потом мы завтракаем у Мелини, идем домой отдыхать, а под вечер едем куда-нибудь за город. По утрам, до кофе, я бегаю на почту и вот уже третий день получаю от тебя письма. Это для меня такая радость и наслаждение — все равно что утренний поцелуй...»[268]

Десять дней мы прожили во Флоренции. Я с энтузиазмом водила маму по моим любимым местам. Во Флоренции я была уже третий раз, и многое мне казалось таким близким и родным, точно я попала на родину.

25 апреля мы выехали в Рим.

«...Мой драгоценный Сереженька. Сейчас тронулся поезд из Флоренции в Рим. Нас жестоко ободрали в отеле, так что, несмотря на мои ожидания в этом направлении, счет превзошел их в своем великолепии.

Сегодня во Флоренции всю ночь с 12 и до утра лил сильный дождь, да просто ливень. Везде стоят озера воды. Но сейчас небо светлеет и, может, дальше разъяснится, дай-то бог, а то уж очень надоели сырость и холод. Все время сырые платья и обувь.

Полдороги лило, но после — упоительно, облачно и бесконечно красиво. Особенно живописно, когда

подъезжаешь к Орвието и дальше к Киузе и Орте. Едем по берегу Тибра. Деревья высокие, длинноногие, вроде тебя. Они обвиты ползучими растениями, и только наверху шапка зелени. А сквозь них видны река и далекие горы. Все зелено, ярко, свежо. Акации уже отцветают. Становится жарко. Солнце ярко светит, облака высоко в небе. Тебя мне не хватает. На хороший конец еще 25 дней тебя ждать. Сегодня мне все время в дороге хочется плакать. Не знаю почему. Должно быть, по тебе скучаю. Хочу тебе бросить письмо сейчас по приезде в Рим, чтобы не лишать тебя моего приветствия и поцелуя...»[269]

Мы поселились на Пьяцца дель Пополо, у самого подножия Пинчио. В Риме, как и во Флоренции, я служила маме проводником. Мне казалось, что я знаю Рим. Но, конечно, мои знания города, такого, как Рим — сложного и обширного, — были поверхностны и далеко недостаточны.

Во время моей жизни в Риме в 1903 году у меня были любимые, избранные места, любимые художники. Все это я собиралась показать маме. Но меня ожидали большие огорчения. За годы 1903–1911-й в Риме произошли многие и неприятные перемены. Старые и особенно узкие улицы были уничтожены, и вместе с ними погибли многие живописные, характерные итальянские старинные дома. Но особенно меня поразил своим безвкусием вновь построенный памятник Виктору Эммануилу и Объединению Италии в смысле размеров, архитектурного замысла и исполнения. Памятник неприятного белого цвета и резко рисуется на фоне старинных домов, покрытых от времени живописной патиной. Нелепые колонны памятника напоминают трубы органа. Скульптура ужасна.

«...Пишу тебе из Рима, где я живу уже вторую неделю. Сегодня мама уехала назад в Россию, и я стала несколько свободнее, но зато и более одинока. Только через двенадцать дней приедет сюда Сережа. Милый мой, единственный друг! Какая разница с тем нашим путешествием.

26 – 44

Несмотря на все, что «теперь», все-таки то было самое счастливое время из всей моей жизни.

Обошла наши любимые места. На всех подумала о тебе. Была на нашем милом Кампидоглио.

Не раз я очень огорчалась. На Пьяцца Венеция уничтожен дворец Торлония и корсо Рипреса дель Барбари. Это для того, чтобы открыть площадь и перспективу для современного памятника королю Эммануилу. Этот памятник нелеп, бездарен и виден отовсюду[270]. Он совершенно задавил Капитолий, который кажется маленьким, мизерным и где-то у него под боком. Кроме того, ты помнишь на Пьяцца Венеция палаццо Венеция, дворец XV века с зубцами? Так у него для той же цели снесли целый громадный флигель, и от дворца мало что осталось. Потом нашу милую вонючую улицу дель Тритоне расширили, выровняли, дома свалили и построили громадные гостиницы, магазины и всякую такую дрянь.

Колизею целый новый бок приделали, но это его не очень портит. Термы Каракаллы, Палатин — это все по-старому.

Здесь все прекрасно — природа, цветы, небо и много изумительных памятников старины. Все прежнее, а у меня радости нет. Может быть, мне скучно без тебя и Сережи? Маме здесь не очень нравилось. Я даже подозреваю, что она рада была отсюда уехать. Все побранивала, итальянцы ей не нравились, кухня — тоже. А меня это огорчало, и волновала мысль, что мама не получила того, что ожидала от этой поездки.

Я еще ни разу не могла работать и предаться чистому и полному наслаждению, такому наслаждению, когда забываешь все мелочи жизни, а только впитываешь одну красоту. Многое мешало. Теперь, когда мама уехала, когда у меня меньше забот, я, может, и смогу начать работать и наслаждаться всем окружающим.

А вилла д'Эсте — все та же. Я очень боялась ехать туда, думала: «Вдруг в ней разочаруюсь, как зрелый человек и много после видавший, а мне это было бы грустно». Но нет! Дивно хороша, волшебна, упоительна,

сказочна! Мы с мамой провели там часов пять и не хотелось оттуда уходить. Я нашла ее еще более красивой, чем раньше. Теперь оценила еще выше ее конструктивный ансамбль...»[271]

* * *

Все это время готовилась международная выставка искусств. Ее вот-вот должны были открыть. Я не знала, как мне попасть на ее открытие. Мне этого так хотелось! Но счастливый случай мне помог. Возвращаясь с почты, я случайно встретила А.Н. Бенуа. Мы оба обрадовались встрече. Так как не знали — кто где находится. Он обещал провести меня на ее открытие.

Выставка открылась, но наш русский павильон был еще не готов, и его открыли несколько дней спустя. Строил его молодой, талантливый архитектор В.А. Щуко в стиле классицизма[272]. Здание было очень красиво. Его окрасили в желтый и белый цвета. Был он лучший (совершенно объективно) из всех павильонов на выставке. При открытии В.А. Щуко очень волновался, по молодости лет и по большой требовательности к себе. Он был почему-то неспокоен за полы и просил нас, смущенно смеясь, когда мы при открытии будем ходить по залам, не группироваться на одном месте.

На открытие приехали король и королева[273]. Из русских, кроме устроителей выставки, почти никого из публики не было, и я чувствовала себя стесненной. А.Н. Бенуа взял меня за руку и повлек за собой. Таким образом, я оказалась среди небольшого числа лиц, сопровождавших короля и королеву и дававших им объяснения.

Король произвел на меня впечатление скромного человека, небольшого роста, рыжеватый, с типичным профилем. Королева — стройная, красивая, черноволосая женщина. Они молчаливо и сдержанно обходили наш павильон, ни на чем не останавливая своего внимания.

Замечательные два мастера выделялись на нашей выставке: Репин и Серов[274]. Они имели каждый особые

залы. Серов был очень хорош. Он нисколько не уступал лучшим европейским мастерам и многих даже превосходил своим сдержанным стилем и благородной простотой при большом реализме и чудесной, жемчужной гамме красок.

Хочу привести слова А.Н. Бенуа, которыми он охарактеризовал творчество Серова в своих «Художественных письмах», напечатанных в газете «Речь», вскоре после открытия этой выставки. Кто может лучше Бенуа это сделать?

«...Прекрасна была мысль предоставить целую комнату Серову. До сих пор Серов не был как-то по заслугам оценен на Западе. Все его принимали за «трезвого реалиста», за «продолжателя Репина», за «русского Цорна». Ныне же ясно, что Серов просто один из чудеснейших художников нашего времени, настоящий красавец живописец, «классик», занимающий обособленное, совершенно свободное, самостоятельное положение. Серов есть Серов, один и особенный художник. Если уж короновать кого-либо на Капитолии за нынешнюю выставку, так это именно его, и только его.

И вот Рим ему не вредит. Можно сколько угодно изучать Веласкеса у Дории, Бартоломео Венето и Бронзино в Корсини, рафаэлевские портреты на ватиканских фресках и после того все же изумляться благородству искусства Серова, его гордой скромности, его исключительному вкусу. Все лучшие портретисты наших дней позируют, кривляются и шикарят. Не меньше других — Уистлер, не меньше других Цорн, Бенар, Бланш, Зулоага, Лавери.

Другие теряют меру и, стараясь быть правдивыми, искренними, становятся грубыми и претенциозными. Серова «не собьешь» ни в ту, ни в другую сторону. Его мера — настоящая, золотая мера, его вкус — настоящий вкус, тончайший и благороднейший из когда-либо бывших в истории искусств.

...И замечательнее всего при этом — сдержанность мастера, абсолютная его искренность, иногда доходящая

до дерзости, но в большинстве случаев говорящая просто и красиво то, о чем стоит говорить...»[275]

Среди картин других русских художников выделялись вещи Бакста, Рериха, Петрова-Водкина, Грабаря[276].

На эту выставку я дала ряд цветных гравюр. Многие из них были приобретены Римским национальным музеем[277].

Среди картин других стран преобладал какой-то пестрый по качеству, как и у нас, подбор их. Рядом с выдающимися произведениями висели слабые вещи. Ни в одном павильоне не чувствовалось единой, руководящей мысли при его устройстве.

Очень рада была я, когда в английском павильоне увидела несколько акварелей Тернера, которого до того времени в оригиналах не видела[278].

Но больше всех на этой всемирной выставке меня поразил скульптор серб Иван Мештрович[279]. Его искусство потрясало до глубины души. Произведения его творчества давали впечатление величавости, даже лапидарности и предельной выразительности. Он по пафосу был близок к Микеланджело, но грубее, упрощеннее, зато и без барочности. По мастерству, по законченности Микеланджело выше, но по экспрессии, по силе идеи и по интенсивности чувств, владевших художником, Иван Мештрович не слабее, не ниже Микеланджело.

Печаль, угнетенность его родного народа, трагизм человеческой судьбы, глубина материнства ярко, проникновенно отражались в его произведениях. Чем-то сверхчеловеческим веяло от его образов.

Громадной вершиной возвышался Иван Мештрович не только над сербским искусством, но и вообще над всеми произведениями на этой грандиозной выставке.

В нем чувствовался гений.

Было особенно поразительно то, что вещи его совершенно не терялись, не умалялись на фоне «вечных», прекрасных произведений искусства.

7 мая мама уехала в Россию, а я переехала в пансион Санта Катарина. Пансион находился около самой вил-



Вилла Боргезе. Роща пиний. 1911

лы Боргезе, совсем близко от Порта Пинчиано, и мне это было удобно для работы.

Открывшаяся выставка привлекла в Рим много интересных, выдающихся людей. Дягилев привез русский балет. В нем тогда блистала очаровательная черноокая Тамара Платоновна Карсавина и ее партнер — неподражаемый артист Нижинский. Давались балеты «Павильон Армиды», «Шехеразада», «Карнавал» и «Клеопатра»[280].

Почти во всех балетах главные роли исполняла Карсавина. Она выступала как признанная, знаменитая артистка. О ней уже много писали. Лучшие художники Европы делали ее портреты. Ее искусство вызывало всеобщее восхищение. Театр был переполнен, главным образом иностранцами — американцами и англичанами, итальянцев было меньше. Я не пропускала ни одного спектакля. И однажды проникла за кулисы, утром, во

время репетиции, которая проходила на полутемной сцене. Стоя у края какой-то декорации, я наблюдала Карсавину и Нижинского. Они бесконечное число раз повторяли один и тот же, видимо, для них трудный пассаж. Он был негром и вымазан в черную краску, и когда он пачкал Карсавину, она на него сердилась.

Вот где можно было видеть и оценить значение ремесла! Как они работали, как тяжко работали! Пот лился с них градом. И все для того, чтобы вечером протанцевать это место восхитительно легко и просто...

В жизни, вне сцены, Карсавина была тиха, серьезна, скромна и бесконечно обаятельна. Была она любознательна, культурна, интересовалась искусством и любила его.

Однажды мы целой компанией: Бенуа, Карсавина с мужем (г-н Мухин), брат ее — молодой историк и философ Лев Платонович Карсавин[281] и я решили осмотреть виллу Фарнезину.

Прошло так много лет, но воспоминание об этой прогулке ярко осталось в моей памяти. Был знойный день. Солнце — беспощадно. Дорога покрыта густой пылью. Нам пришлось идти довольно долго, чтобы достигнуть Фарнезины. Но вся усталость от дороги мгновенно прошла, когда мы достигли виллы и увидели фрески.

Эта очаровательная вилла в стиле Ренессанса построена была архитектором Бальтазаром Перуцци в начале XVI века. Нашли мы ее запущенной и нежилой. Ее когда-то открытая галерея, теперь застекленная, была расписана по рисункам Рафаэля его учениками: Джулио Романо, Франческа Пенни и Джиованни Удино.

Сюжеты этой росписи были взяты из истории Психеи. Живопись довольно плохо сохранилась (была уже реставрирована), но все же носила печать необыкновенной прелести и грации.

Другая галерея той же виллы содержала росписи самого Рафаэля, его знаменитую «Галатею». Ее я еще больше люблю, чем «Психею». Столько в ней движения, юношеской жизнерадостности и обаятельности!

Я видела раньше эти вещи, но в этот раз они как-то особенно глубоко меня взволновали. То ли тонкий анализ Александра Николаевича Бенуа развернул мне более глубокое понимание их, то ли во мне самой наступил момент к более острому восприятию... Я отстала немного от моих спутников, чтобы одной пережить мои впечатления, и с трудом оторвалась от созерцания.

В верхнем этаже видели дивный плафон Перуцци и картину Содомы «Александр и Роксана». Мне последняя очень понравилась...[282]

Встречалась я несколько раз с композитором Стравинским. А.Н. Бенуа в то время заканчивал вместе с ним либретто балета «Петрушка». Они часто бывали вместе, увлеченные своей работой[283].

И все-таки большую часть времени я проводила одна и с возрастающим нетерпением ждала приезда моего мужа. Был уже конец мая, и я не понимала, что могло его так долго задерживать в Петербурге.

Наконец Сергей Васильевич приехал. Я его встретила, и мы были счастливы. С балкона нашей комнаты (она была во втором этаже) совсем близко простирались поля и рощи виллы Боргезе. Запах скошенной травы, запах пиний доносился до нас. За виллой виднелся Рим, и по утрам далеко, в розовой дымке мягко блестел купол Св. Петра.

Сергей Васильевич, утомленный долгой, тяжелой зимой, отдыхал и наслаждался всей душой. Он сопровождал меня на этюды и, когда я ленилась, подбивал на работу, уговаривая не тратить даром времени. Мы без устали бродили по Риму. Любимое место наше — площадь Санта Тринита, куда ходили по улице Систина, мимо дома, где жил и работал Гоголь[284]. Каждый раз вспоминали о нем...

Еще мы много раз бывали на Палатине и в термах Каракаллы. Я много там сделала рисунков, акварелей. Ездили в Тиволи и прожили там несколько дней, и я опять изображала мою любимую виллу д'Эсте.

14 июня мы уехали из Рима с намерением побывать в разных маленьких городах Италии.

Посетили Альбано, любовались красотою его озера. Из Дженцано прошли пешком к озеру Неми. Были в городах Субиако, Олевано, в Сиенне, Перуджии, Сан-Джиминьяно, во Флоренции и закончили круг наших скитаний по Италии Венецией.

Из всего этого путешествия, такого для меня, как художника, бесценного, мне ясно запомнилась наша прогулка пешком вокруг озера Неми и поездка в г. Сан-Джиминьяно.

Дорога шла поверху, над озером Неми. А оно лежало глубоко внизу, окруженное крутыми склонами, как бы в круглой изумрудной чаше.

Здесь когда-то был кратер вулкана, а теперь прелестное круглое озеро. Его еще звали «Зеркало Венеры». Прозрачное и тихое, оно отражало синее небо и высокие берега с богатой растительностью разнообразных зеленых оттенков.

В этот день мы встали очень рано, как только рассвело, и переживали всю прелесть итальянского раннего утра.

Кругом было тихо, только легкое щебетание проснувшихся птиц давало утру музыкальные тона. Мы шли по прозрачным ариццийским рощам (название, данное им от соседнего старинного городка Арицци). Золотые стрелы восходящего солнца пронизывали их. Когда-то эти рощи были посвящены богине Диане Немийской, и в них росло древо жреца.

На каждом шагу открывались виды один лучше другого. Я села рисовать, а Сергей Васильевич, собрав большую охапку пестрых сухих листьев, лег на нее, и не прошло и минуты, как он крепко заснул.

Кругом ни души. Издали изредка слышалось блеяние коз и козлят, и только когда они совсем близко подошли и окружили спящего Сергея Васильевича, он проснулся и удивился, увидев перед собой пастушка в национальном албанском костюме.

Мы отправились дальше, к городку Неми, вблизи которого когда-то был храм Дианы, о чем можно судить по его мраморным остаткам.

Становилось очень жарко. Упоителен был аромат разогретой солнцем листвы. Озеро Неми подернулось голубой влажной дымкой. Все кругом от зноя как бы погрузилось в полуденный золотой сон.

Придя в Неми, мы расположились позавтракать в скромной остерии. В ожидании, когда нам приготовят еду, я все время работала и одновременно утоляла жажду чудесной садовой земляникой. Величина ее нас удивила. Чудные ароматные ягоды были так велики, что на большое блюдце их умещалось только три. Такого размера земляники мы никогда и нигде не видали. Купив ее некоторый запас, мы отправились в обратный путь, проделав ту же дорогу при другом освещении.

Уже сумерки спускались на землю. На горизонте появился свет от восходящей луны, когда мы пришли на железнодорожную станцию.

* * *

В городок Сан-Джиминьяно мы ехали в открытом экипаже по прекрасной плодоносной долине. Тутовые рощи, фруктовые сады. Ветки виноградников были подвязаны гирляндами к стволам деревьев и были отягощены зреющими зелеными и лиловыми гроздьями. Везде фигуры трудящихся людей.

Уже издали мы увидали, словно мираж, средневековые башни этого диковинного маленького городка. Он расположен на высоком, крутом и обрывистом холме.

В нем ярко отразились Средние века. В те времена Сан-Джиминьяно был самостоятельным, свободным городом. Но жители его часто подвергались большим бедствиям от постоянной, нескончаемой распри нескольких враждующих между собою дворянских родов. Предание дает следующее объяснение появлению первых башен, выросших как бы из недр небольших каменных двухэтажных домов: кому-то из враждующих первому пришло в голову выстроить такую высокую башню, чтобы иметь возможность с удобством загляды-

вать во дворы своих соседей и наблюдать их приготовления к враждебным действиям. Его примеру последовали другие, и таким образом в этом маленьком, лепящемся по крутому холму городке выросло пятьдесят башен. Самая высокая достигала пятидесяти метров.

В XIV веке Сан-Джиминьяно был покорен Флоренцией, и тогда он потерял свою политическую самостоятельность.

Предание опять говорит, что флорентийцы в знак покорности жителей городка потребовали от них снять с башен верхушки, и только у одной — башни Коммуны позволили оставить в целости ее верхушку.

До нашего времени сохранилось только тринадцать башен, но они дают городу особенный характер, так же как и архитектура домов. Когда попадаешь в него, то как будто внезапно переносишься в Средние века, во времена Данте, который, между прочим, в этом городе некоторое время жил...

* * *

Мы опять в Венеции, прекрасной Венеции, бывшей царице морей.

Я с энергией принялась за работу, нагоняя потерянное время. Главным образом рисовала, и ясно помню тот момент в работе, когда я поняла, что уловила стиль и характер Венеции и нашла, как мне казалось, верные приемы и формы их передать. Точно вдруг открылись глаза. Красками с натуры я не работала. Делала только рисунок, на котором цифрами отмечала силу тонов и их отношение между собою. Места одинаковой силы получали одинаковые цифры. На самых темных местах я ставила отметку — 1. Далее более светлые и между собою одинаковые отмечались вторым номером, и так далее до самого светлого. Цвета, краски я надписывала на рисунке сокращенными словами: изум.-зел. или крас.-кор. и т. д.



Венеция. Канал. 1911

Придя домой, я внимательно просматривала то, что было отмечено у меня на рисунке, стараясь все записи разобрать, вспомнить и восстановить в памяти всю виденную мною картину. Потом стирала резинкой все отметки (цифры и слова) и тогда стремилась передать красками как можно точнее то, что я видела и что произвело на меня впечатление.

Напряженно работая, я делала по три больших этюда в день. Хотелось больше, но никак не успевала.

Был июль. Солнце немилосердно накаляло камни мостовой и зданий. Небо каждый день было одно и то же — ярко-синего цвета. Ни облачка, ни туманностей.

Я мечтала о прохладе, о сереньких днях, о блестевшем перламутром Петербурге. Представляла себе Венецию на фоне нашей северной природы, когда все овеяно ласковой, нежной дымкой, контуры смягчены и не режут глаза.

И вот я изобразила Венецию не такой, какой она была в те дни, а такой, какой мне хотелось ее видеть — серебристо-серой[285]. И, должно быть, сделала я это довольно убедительно, потому что год спустя Бенуа мне писал из Венеции, как он завидует мне — я видела перламутровую Венецию, а ему приходилось принимать ее яркой, освещенной беспощадным солнцем. Он поверил моим изображениям Венеции.

А я уже давно пришла к заключению, что художник может очень далеко отходить от натуры; но должен это делать настолько убедительно, чтобы зритель вполне поверил в его правду, несмотря на то что его правда так далека от правды в природе.



Венеция. Кони на фасаде собора Св. Марка. 1911

Еще хочу упомянуть, что в Венеции я рисовала четырех знаменитых античных коней, стоящих на фасаде собора Св. Марка. Для этого надо было получить официальное разрешение у властей Венеции.

При первом нашем осмотре собора нас поразила красота этих коней, и я не могла успокоиться, пока не добилась разрешения их зарисовать[286]. Во всех этих хлопотах Сергей Васильевич оказывал мне большую помощь.

Я и тогда и теперь не знаю совершеннейшего образца античной скульптуры коней.

Вот их краткая история: скульптор, создавший их, неизвестен. Кони в античные времена украшали триумфальную арку Нерона, потом Траяна. Император Константин из Рима отправил их в Константинополь, а в самом начале XIII века (в 1204-м) дож Дандоло перевез

их в Венецию. В конце XVIII века Наполеон похитил их для Парижа, но в 1815 году австрийский император отослал их обратно в Венецию, где они и пребывают до сих пор. Из этого видно, что эти знаменитые кони немало «поездили» на своем веку.

Трудно передать словами всю красоту этих коней. Соразмерность их частей, характер монументальности в сочетании с изящной легкостью и грацией. Необыкновенная привлекательность их окраски — цвета темной бронзы с кое-где сохранившейся позолотой.

Кони стоят все четыре в ряд на открытом балконе, на высоких и тонких консолях.

Меня волновала мысль, когда я сидела и смотрела на них, собираясь работать: «Ведь Леонардо да Винчи рисовал их несколько веков тому назад. Он, значит, их ценил? Они ему нравились? Он их изучал?»

Но надо сказать, что в Венеции мы не менее восхищались бронзовым памятником — конной статуей кондотьера Коллеони, работы Андреа Верроккио, учителя Леонардо да Винчи[287]. Необыкновенные выразительность и сила заключены в этом памятнике. Поворот торса кондотьера, движение его плеч так характерны, так необыкновенно характерны для его эпохи. В них заключена как бы вся сущность того сурового, героического времени. Мы много раз приходили к этому памятнику, чтобы еще и еще посмотреть на него.

Из Венеции я привезла много работ. И Венеция была последним городом Италии, где мы останавливались и я работала. И больше мы в Италию не ездили.

Теперь, в эти дни, когда я записываю мои воспоминания и расстаюсь мысленно с Италией, что я могла бы в заключение сказать о ней, об этой благословенной прекрасной стране? Она — родина для многих, не родившихся в ней. Она владеет неоценимыми и неисчерпаемыми сокровищами, в которых отразился гений многих ее людей, многих ее поколений.

Дух человека в Италии достиг величайших вершин. И это невольно привлекает сюда людей со всего мира и

роднит ее со всеми. А прекраснейшая природа и веселый народ делают ее неотразимой.

Я не говорю в моих воспоминаниях о ее народе, о ее социальном строе. Просто не могу этого сделать основательно и серьезно, так как, в сущности, народа итальянского я почти не видела, несмотря на то что ездила в Италию три раза. Но я была там всегда только туристом, художником, я жила в среде иностранцев, которые в таком огромном количестве посещают Италию. А те итальянцы, с которыми нам приходилось иметь дело и которые обслуживали приезжих, я думаю, они очень отличаются от итальянского народа. Итальянцы, толпящиеся около иностранцев, живут и питаются за их счет и в большинстве случаев — праздный, надоедливый люд.

Бытовую жизнь народа в Италии мы тоже не имели случаев близко наблюдать. А то, что мы видели, бродя по маленьким городам Италии, было случайно и далеко не радостно. Встречалось много бедных, нищих, а также и лентяев, так называемых лаццарони. Часто можно было видеть, как люди, которые не хотели работать, а может, и не имели работы, лежали часами в живописных лохмотьях на солнце где-нибудь у стены дома или у каменной ограды, довольствуясь парой помидоров, вареных луковиц или горстью винных ягод.

Необыкновенно живописные городки, лепящиеся на каком-нибудь крутом холме или скале, вблизи поражали зрение грязью, а обоняние — отвратительной вонью. Их узкие крутые улицы часто представляли ручьи грязи, лившейся со дворов.

Опять я хочу повторить, что все, что я сейчас вспоминаю в последних этих строках, — не характерно для итальянского народа, не по его существу, а только частности, детали.

И кончая писать об Италии, я еще раз скажу, что эта прекрасная страна, как создательница и хранительница наивысшей художественной красоты, таящая в себе величайшие достижения человеческого духа, является для меня второй родиной, и я не могу, оставляя навсегда ее,

не выразить ей мою бесконечную признательность и благодарность за те высокие чувства и переживания, которые она вызывала и давала мне — скромному, робкому, но жаждущему художнику.

* * *

Возвращаясь из Италии в Россию, я уговорила Сергея Васильевича (его пришлось уговаривать, так как он торопился домой продолжать свою научную работу) заехать в Мюнхен и Нюрнберг. Особенно мне хотелось посетить Нюрнберг, где жил, работал и умер великий немецкий художник — Альбрехт Дюрер, которому я поклонялась с юных лет. Когда мы пересекли Альпы, нас встретила в Средней Европе необычайная жара.

Люди, животные нередко падали, сраженные солнечным ударом. В Берлине от стен домов пышело жаром, как от топящихся печей.

Асфальт размяк. Нижние ветки деревьев на бульварах были покрыты обгорелыми, засохшими листьями. Когда поливали мостовые, то вода при прикосновении к асфальту моментально испарялась, и мостовые оставались сухими.

По дороге в Нюрнберг мы заехали в Мюнхен, где я никогда не была и мюнхенских галерей не видала. Но нас там ждало разочарование. Многие картины были вынесены из выставочных зал в подвалы, так как лак на картинах от жары плавился и стекал каплями вниз.

И мне лично тоже не повезло. В первую же ночь со мною сделался сильный припадок удушья. Моя хроническая болезнь, которая меня никогда не покидала, но находилась в состоянии затишья, при известных условиях (при запахах) резко и мучительно проявлялась. Предполагая, что в комнате, которую мы занимали, есть какие-нибудь незаметные нам запахи, меня раздражающие, мы просили нам переменить комнату. Но в следующую ночь припадок удушья был еще сильнее и продолжался днем, и мы, не теряя ни одной минуты, покинули Мюнхен. Когда отъехали приблизительно ки-

лометров пять от города, у меня сразу удушье прошло. Осталась только слабость.

Потом мы догадались, что вызвало у меня эти припадки. Когда мы приехали в Мюнхен, я почувствовала сильный запах дыма пивоваренных заводов. Он-то и вызывал у меня эти припадки.

Нюрнберг – один из городов Германии, наиболее сохранивший лицо Средних веков. Он живописен, окружен средневековой стеной с воротами и башнями. По городу протекает река Пегниц под старинными мостами. Очень запомнился мне мост Флейшбрюкке, который, как ни странно, напоминает мост Риальто в Венеции.

Тотчас же после приезда, хотя был близок вечер, мы пошли бродить по городу, по его незнакомым улицам и площадям. Особенное чувство всегда охватывало нас, когда мы ходили по незнакомому городу. За каждым углом, за каждым поворотом ждали нас новые картины, новые впечатления.

Быстро наступила темнота. Из-за зубцов и труб домов показалась красная луна. Мы шли вдоль реки по набережной и, разговаривая, вспоминали, что четыреста лет тому назад жил в городе нюрнбергский сапожник, поэт-мейстерзингер Ганс Сакс[288]. И может быть, жил в одном из этих домов, мимо которых мы сейчас проходили. И вдруг послышалось хоровое пение. Нельзя было определить – из какого дома оно раздавалось. Сначала тихое, оно все росло и крепло, и, наконец, могучими волнами плыло по уснувшим улицам, над темной рекой.

Завороженные всем окружающим – старинным городом, силуэтами мостов, неясно темневшими на звездном небе, луной, успевшей подняться и посветлеть, и этим чарующим пением, мы стояли, опершись на перила, и боялись пошевелиться из страха, что все это может куда-то исчезнуть. И только долго спустя, когда пение замолкло, мы тронулись дальше.

На следующее утро, не теряя времени, помчались на площадь, носящую имя Альбрехта Дюрера, с памятником знаменитому художнику. Оттуда мы прошли к

дому, в котором он жил, работал и умер. Старинный небольшой домик[289].

С глубоким пиететом мы вошли в этот дом и поднялись во второй этаж по деревянной лестнице. Невысокие небольшие комнаты, довольно глубокие оконные ниши. Широкие, темного дуба подоконники, наличники и такие же тяжелые дубовые двери. Все солидно, прочно и просто. Оконные стекла состоят из маленьких кусков.

Так вот где жил и умер гениальный Альбрехт Дюрер! Живописец, гравер, философ, мыслитель.

Еще со времени школы Штиглица, в ее библиотеке, а потом в академической я чаще всего рассматривала снимки с произведений Дюрера и его гравюры. Тогда уже я глубоко преклонялась перед ним. Особенно я любила его листы из Апокалипсиса. Помимо замечательной граверной техники, рисунка, расположения светотеней и штриховки, меня всегда удивляла в них способность художника необыкновенно просто, величаво, наивно и мудро облекать в реальную форму самые фантастические видения, самые неожиданные положения и глубокие, отвлеченные мысли.

Огромный, бурный темперамент Дюрера выражен в этих листах. Священные воины на бешено мчащихся конях поражают мечами поверженных на землю королей, священнослужителей, бюргеров. На другом листе — звездный огненный дождь сжигает лежащих и убегающих в ужасе людей. Я, бывало, часами сидела над этими листами. А в его сюитах «Жизнь Божьей Матери» и «Большие и Малые страсти» меня особенно трогали, кроме главного сюжета, — многочисленные детали, взятые из обыденной, повседневной бюргерской жизни[290].

И теперь я была в его жилище, где он работал. Я смотрела на двери, на замки, на притолоки и подоконники, на которых были видны следы людских прикосновений (во многих местах они лоснились), и думала: «Здесь он ходил, за этим тяжелым столом он работал, сидел и смотрел из окна». Теперь на стенах висели снимки с его произведений.

Хочу здесь привести слова современника Дюрера Иохима Камерариуса*, помещенные им после смерти художника в предисловии латинского издания руководства Дюрера «Наука о пропорциях»[291].

«...Природа одарила его исключительным телом и по росту, и по стройности, и по гармонии с его душой, которая заключалась в нем. Голова его была строго отчеканена, глаза сверкали, нос хорошо и сильно вылеплен, шея немного слишком длинная, грудь широкая, тело гибкое, бедра в мускулах свободные, голени крепкие. А его пальцы — нечего было и думать найти какие-либо красивее.

Голос звучал так прекрасно, и в нем было столько очарования, что слушателям его было самое неприятное, когда он переставал говорить. В нем была такая пламенная потребность в полной нравственной красоте и в нравственной жизни, и он так ярко себя в этом проявлял, что его по праву считали совершенным человеком...»

Мне бы хотелось без конца говорить о Дюрере. Но размеры моей книги этого не позволяют... Я была рада, что посетила его дом, видела многое, что еще сохранилось с того времени и на чем он, может быть, останавливал свой взгляд...

Побывала в Германском национальном музее[292]. Он великолепен, имеет больше восьмидесяти зал и помещается в старинном живописном готическом монастыре шартрезцев XIV века. В нем находятся, кроме картинной галереи с произведениями Дюрера, Кранаха, Гольбейна и других, бесчисленные собрания доисторических, античных, романских и германских художественных предметов — старинные стекла, скульптура, скульптурные слепки, слесарные и металлические художественные изделия, статуи из дерева, алтари, оружие, коллекции часов (первые механические часы были изобретены в Нюрнберге в 1500 г.), игрушки и предметы домашнего обихода.

---

* Первый заведующий гимназией, основанной в Нюрнберге Меланхтоном. *(Примеч. авт.)*

В этом музее я неожиданно пережила жуткое чувство страха, которое мне запомнилось на всю жизнь. В музее я была без Сергея Васильевича, и ни одного посетителя в нем не было видно. Редко, очень редко встречались служители. Осмотрев верхнюю картинную галерею, я спустилась в нижний этаж, который был довольно темный, но зато в нем можно было отдохнуть от удушающей жары. Я медленно обходила пустынные залы, наполненные художественными произведениями, так много говорившими уму и глазу зрителя.

Углубленная в созерцание, я не заметила, как в залах сильно потемнело и что уже давно слышится гром. Вдруг налетел вихрь, зазвенели стекла в окнах и многие предметы в залах задребезжали. Сверкнула ярко молния в совершенно потемневших залах. Я заторопилась домой, но никак не могла найти выхода. Гроза меня застала в галерее Средних веков. Стены были увешаны рыцарскими доспехами. Иногда казалось, что на стенах висят рыцари. Низко, почти на полу, тоже лежали рыцари — скульптура, некогда украшавшая надгробные памятники.

Длинные, тощие, а некоторые огромные, с толстыми животами, лежали воины, закованные в латы, с панцирями на головах, со спущенными забралами. Они и без того производили на меня жуткое впечатление. Я все ждала, что сейчас рука в металлической перчатке подымет забрало и оттуда выглянет грозное лицо. А когда начали сверкать молнии и по ним играть и бегать внезапный свет, казалось, что они шевелятся.

Я металась по залам. Оглушительный гром и ослепляющая молния были беспрерывны, и шла резкая смена темноты и света. То все окружающее куда-то проваливалось, пропадало, то, резко и внезапно освещенное, надвигалось на меня.

И хоть бы один служитель! Все куда-то попрятались. Я бегала по залам и, видимо, в испуге не замечала выхода и опять и опять попадала в те же залы со страшными лежащими фигурами. Мне казалось, что я попала в обширный склеп, из которого мне нет выхода.

По дуновению откуда-то прилетевшего свежего воздуха я, наконец, нашла выход из музея и с наслаждением ринулась под дождь и гром, боясь оглянуться назад.

Еще одно воспоминание, такое же, в сущности, незначительное, но для меня яркое, сохранилось от моего пребывания в Нюрнберге.

Был день рождения Сергея Васильевича. Я решила как-нибудь его отметить. Мы весь день прогуляли, осматривая город и его окрестности. Я в этот день не работала. А потом уговорила мужа покутить — отобедать в этот день в более дорогом ресторане, на воздухе. И мы такой нашли, расположенный на широкой старинной крепостной стене. С его террасы открывался чудесный вид. К обеду мы спросили бутылку знаменитого рейнского вина под названием «Иоганисбергердорф» и пили это дивное, ароматное, слегка горькое вино из рюмок зеленого стекла...

Но лучший подарок, который я сделала Сергею Васильевичу в этот день, это было мое добровольное согласие, данное легко и охотно, на наиболее скорое возвращение в Россию (без всяких каких бы то ни было заездов).

Он жаждал продолжать свою научную лабораторную работу, а я себя утешала мыслью, что, во-первых, везла много работ из Италии, а во-вторых, после возвращения домой (стоял только июль) буду работать виды моего любимого родного города до наступления морозов.

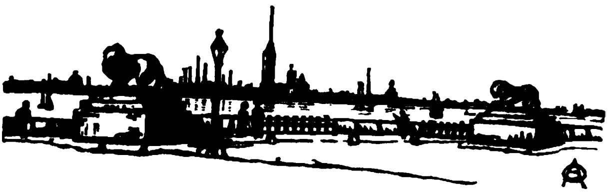
Февраль 1941 г.

VIII

Итак, мы разделились с москвичами и организовали самостоятельное общество художников, взяв наше прежнее название – «Мир искусства».

Членами нашего вновь образованного общества вошли Б. Анисфельд, Л. Бакст, Ал. Бенуа, И. Билибин, К. Богаевский, О. Браз, А. Гауш, А. Головин, И. Грабарь, М. Добужинский, В. Жолтовский, В. Замирайло, Б. Кустодиев, П. Кузнецов, Е. Лансере, Н. Лансере, Е. Лукш-Маковская, А. Матвеев, Н. Милиоти, А. Обер, А. Остроумова, К. Петров-Водкин, В. Пурвит, В. Покровский, М. Сарьян, З. Серебрякова, К. Сомов, С. Судейкин, Д. Стеллецкий, А. Таманов, Н. Тархов, И. Фомин, В. Щуко, А. Щусев[293], Я. Ционглинский, А. Яковлев, С. Яремич. Всего тридцать семь человек.

Формирование общества и организация выставок шли у нас медленно, с большими трениями и задержками. Причина этого главным образом была та, что среди нас не было художника, который бы с охотой и увлечением взял на себя организацию общества, выставок и всякие хло-



Адмиралтейская пристань и крепость. 1912

поты и заботы. Каждый из художников отстранял от себя эти дела, стремясь получить все готовенькое. Мы, уйдя от москвичей, потеряли таких энергичных организаторов выставок, какими были художники Переплетчиков и Бычков[294].

Надо было найти подходящего человека, а это было не так-то легко, а пока сами художники, многие с неудовольствием, занимались этими житейскими делами.

В первый же год, и потом почти всегда, несмотря на некоторый холодок и отчужденность, которые мы испытывали к Н. Рериху (и, несомненно, он к нам), мы его выбирали председателем общества. Он любил исполнять представительные роли, и, надо сказать, проделывал это недурно.

В январе 1911 года в залах Общества поощрения художеств открылась наша выставка. Она была свежей и яркой. Имела успех — моральный трудно взвесить, но материальный довольно большой. Продано было около пятидесяти картин. Это нам казалось совершенно необыкновенным.

К сплоченному ядру «Мира искусства» примкнули многие молодые и блестящие дарования, которые оживили выставку.

Анисфельд дал этюды Бретани, натюрморты; Гончарова, вызывавшая резко противоположного характера оценки, дала несколько вещей, прекрасно звучавших по краскам: «Мытье холста», «Пруд», «Покос» и несколько натюрмортов. У Лентулова были отличные этюды со



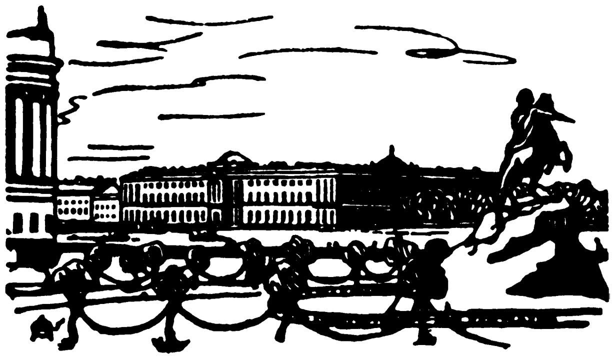
Светильник и сфинкс. 1912

свободной трактовкой натуры. Блестящий молодой график Нарбут. Н. Сапунов – богатый, яркий колорист. Я особенно его любила. Он часто просто-напросто брал пук ярких бумажных цветов, которые и изображал. Но это был только предлог для талантливого художника, чтобы вылить на холст те дивные и богатые гармонии красок, которые грезились ему и просились наружу. Потом Судейкин. Еще Чурлянис дал картину. На ней был изображен всадник или, скорее, видение всадника, который мчится на коне на фоне сказочного города. Все в этой картине было фантастично, а краски давали впечатление гармонии и музыкальности.

Очень хорош был Сарьян – своеобразен, неожидан и необыкновенно привлекателен. Привлекателен своей глубокой, прочувствованной правдой.

Из основной группы общества Бенуа выставил этюды Версаля и эскизы декораций к балету «Жизель». Браз дал великолепные натюрморты, сделанные под большим влиянием Шардена.

Добужинский всех удивил. Он выставил огромную картину – «Петр I в Голландии». Царь работает на верфи как простой плотник над постройкой судна. Очень недурная вещь. Кроме того, художник дал этюды Гол-



Медный всадник и Академия художеств. 1912

ландии и эскизы декораций и костюмы для «Месяца в деревне».

Отличные вещи сделал В. Замирайло; под большим влиянием Доре, но в них было и много своего, оригинального и характерного для Замирайло. Какая-то острота была в его вещах, романтизм без сентиментальности и реализм на фоне фантастичного. Его вещи трогали, привлекая внимание зрителя каким-то особым ароматом.

Яремич дал несколько городских пейзажей Петербурга, гармоничных в потушенной и темноватой гамме.

Ционглинский был хорош своими этюдами Востока.

Но кто меня удивил и огорчил — это Малявин. Он выставил очень большое полотно под названием «Семейный портрет». На нем он изобразил себя, свою жену и дочку.

Перед этим он путешествовал за границей и жил довольно долго в Париже, где усердно посещал многочисленные, как всегда в Париже, художественные выставки.

Что за гибельные последствия имела эта поездка для его творчества! Он не сумел разобраться и ориентироваться во всем разнообразии и в крайностях современного европейского искусства. Ярко помню чувство



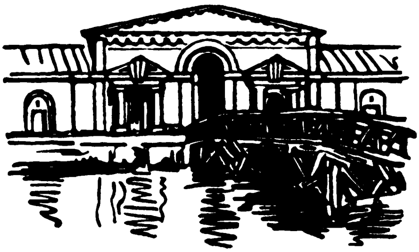
Барка и крепость. 1912

огорчения, которое я испытывала, стоя перед этим семейным портретом. Малявин отказался в нем от своей грубой, но свежей и такой ему близкой по духу, сильной, реальной живописи. Живопись на этой картине, как я помню, состояла из мелких, ярких, светлых и несогласованных между собою мазков. Мне было искренне жаль Филиппа Андреевича. Вот когда в нем сказалось отсутствие культуры. Он не сумел взять то, что было ценного в передовом европейском искусстве. Он просто запутался.

Рылов выставил две картины: «Широкий лог» и «Лесные слухи» – прекрасные вещи. Как всегда, был обилен и хорош Рерих[295].

Я выставила две гравюры: «Восход солнца» и «Фейерверк», и шесть акварелей. Из акварелей три были приобретены: «Костер» оставила за собой Третьяковская галерея, «Львы и крепость» приобрел Д.И. Толстой, а «Крюков канал» – Серговский[296].

Гравюра «Фейерверк» принесла мне много неожиданного. Я ее сделала в 1908 году, и когда напечатала первый пробный оттиск и другой – окончательный, то она меня так озадачила и не понравилась, что я доску со всего маху швырнула на каменный пол (это было летом). Она разбилась на несколько кусков. А в 1911 году единственный оттиск этой гравюры решила выставить и... о, удивление! Когда я с мужем приехала на открытие выставки и мы вошли в средний зал, мне навстречу, тихонько аплодируя, направились Бенуа, Дягилев и Бакст и здесь же бывший в зале милый Игорь Эммануилович. Грабарь выхватил из кармана носовой платок и бросил его передо мной на пол, чтобы я прошла по



Сальный буян. 1912

нему. Так меня приветствовали мои товарищи за эту вещь.

Да простит мне читатель мои хвастовство и тщеславие, но я, желая быть правдивой, не могу скрыть, что мне это было приятно и доставило радость.

На этой гравюре я изобразила фейерверк в Париже 14 июля, в день падения Бастилии.

Этот единственный оттиск, так сказать «уникум», был приобретен за 200 рублей (неслыханная тогда цена за гравюру) Николаем Аркадьевичем Смирновым. После его смерти эта гравюра перешла в собрание Н.Е. Добычиной[297]. Через несколько лет я сделала повторение этой гравюры на линолеуме[298].

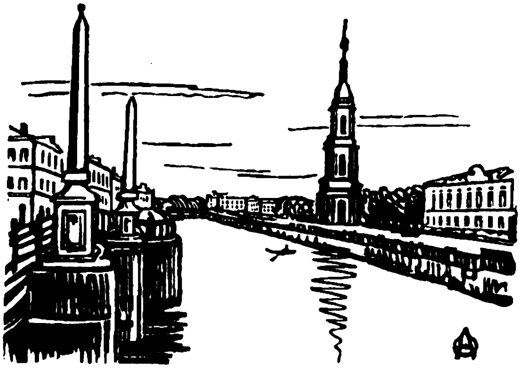
* * *

Решение вопроса — устраивать ли выставку в Москве, вызвало большое разногласие среди учредителей нашего общества. Причина, как я уже упоминала, — никто из нас не хотел заняться ее организацией.

«...Все последнее время шла кутерьма среди нашего общества. Масса сделано нетактичных поступков, и общество разлезается по швам. Того и гляди, что развалится окончательно. И совсем неожиданно появилось разногласие между близкими друзьями. Я это объясняю тем, что мы в этом году редко виделись и не жили общей единой жизнью.

На днях на общем собрании решено было не устраивать нашей выставки в Москве. Это вызвало большое неудовольствие между некоторыми членами[299].

Я лично возмущена этим решением, так как мы — члены-учредители этого общества, приглашая новых членов



Крюков канал, Пикалов мост и колокольня Николы Морского. 1912

и экспонентов, взяли на себя обязательство устроить выставку в Москве. И это было нами официально заявлено.

Если бы ты меня видела на этих собраниях, как я воюю и не боюсь оставаться в меньшинстве. Вчера я была у Бенуа, там говорила, ссорилась, возмущалась, стыдила. Мне неожиданно помог Сомов, который третьего дня вернулся в город и тоже — за выставку[300].

Я так накипятилась вчера, что сегодня заснула только в половине седьмого утра. Решено снова этот вопрос пересмотреть. Завтра и послезавтра опять заседания.

Все это время я работала этюды Финляндии[301]. Сделала, на мой взгляд, два хороших, но приехал Сомов и их разбранил беспощадно. Поэтому, да и после бессонной ночи, я сегодня в довольно кислом настроении...»[302]

Вскоре после закрытия Петербургской выставки, в апреле, я с моей матерью уехала в Италию, на Римскую международную выставку. Об этом я пишу в предыдущей главе. Перед самым отъездом оканчивала картину для Гиршмана (повторение той, которая приобретена Третьяковской галереей). Очень волновалась, так как не люблю и избегаю делать вещи на заказ. Потом еще в две недели сделала шесть больших акварелей Крыма для Красного Креста[303]. Приходилось очень торопиться.



Мойка и круглый рынок. 1912

Осенью нас всех поразила своей неожиданностью смерть Валентина Александровича Серова[304].

Умер замечательный художник, и так преждевременно. Не было на протяжении многих лет ни у нас, ни за границей портретиста выше Серова. Он соединял в своих портретах необыкновенно тонко исполненные живописные задачи с глубоким, острым и правдивым анализом внутренней сущности человека, которого он изображал. Необыкновенная скромность, часто суровая сдержанность и абсолютная и неподкупная правдивость покоряли всех.

Мы тяжело переживали нашу потерю, так как Валентин Александрович был нам очень близок, и мы привыкли уважать его мнения и советы, руководствоваться ими, как совершенно беспристрастными и правдивыми.

Осенью окончательно было решено все-таки устроить выставку в Москве.

«...Я была все время невероятно занята. Да и хлопот было очень много всякого характера. Каждый день в продолжение двух месяцев часов по шести, семи работала к выставке и вчера сдала в рамочную мастерскую. 1 ноября они пойдут на выставку в Москву, где 15-го открывается выставка «Мира искусства».



Беседка в Михайловском саду. 1912

Я посылаю двадцать вещей — все акварели из нашего с Сережей путешествия[305]. Как бы я была довольна, если бы ты их повидала. Выставка закроется 15 декабря. Я хочу перед открытием съездить в Москву на день, на два, чтобы развесить свои вещи. Все виды Венеции и Рима. Тебе много знакомых мест. И между работами есть красивые вещи (говорю не хвастаясь, а правда). Как мне кажется, я сделала большой шаг в области акварели и ее техники. Гравюру не работала уже почти год — совсем не окупаются ни труд, ни время, ни материал.

Никогда я не работала с таким наслаждением, как это время.

В среду у меня экзамен, буду показывать мои вещи Бенуа. Сомов их видел и хвалит.

Сереженька на прошлой неделе сдал магистерский экзамен. Он очень волновался, хотя об этом молчал. Уж очень официально и торжественно это обставляется. Он усиленно готовился.

Из этого ты видишь, как мы оба работали. Сейчас маленькая передышка, и я занялась тряпками.

В нашем художественном кружке все по-старому. Все живут более или менее дружно, но гораздо уединеннее, чем прежде. У всех семьи, много работы. В общем, у нас с Сережей настроение очень бодрое и рабочее...»[306]



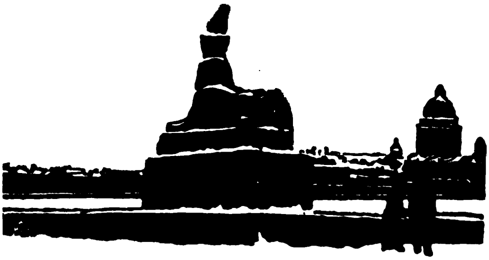
Прачечный мост у Летнего сада. 1912

* * *

Рассказывая о моих успехах, я должна поведать и о моих провалах. Провалами я называла, когда я дурными вещами выступала публично, вместо того чтобы уничтожить их у себя в мастерской.

Так, на выставку в Москве в 1912 году я послала, кроме гравюр, три живописные вещи маслом, довольно большого размера, изображавшие виды Петербурга[307]. Почему я не показала их моим друзьям до отсылки в Москву? Не помню. Но на выставке, увидев их, я поняла, как они слабы и по живописи, и по технике, и чуть не сгорела со стыда. Но снять их с выставки я не решалась (совестно было), да, кроме того, я думала: «Мне это будет полезно. Так мне и надо. Казнись!» Мои друзья упорно молчали, но мне было бы легче, если бы они меня хорошенько разбранили, а это их молчание меня угнетало.

Мне казалось, что им стыдно за меня. Хуже всего было то, что эти вещи прямо из Москвы, как и вся выставка (я этого вовремя не узнала), были отправлены за границу, на какую-то международную выставку[308]. Я была в ужасе, но утешала себя надеждой, что они как-нибудь или где-нибудь затеряются, как это не раз бывало. Но совсем недавно мне один художник рассказывал, что



Сфинкс. 1912

видел их в полной сохранности в Афинах. Обратно, после закрытия выставки, я их из-за границы не получила. Их возвращению помешала война 1914 года.

* * *

В 1912 году я взялась вырезать ряд гравюр для путеводителя по Петербургу, составленного профессором В.Я. Курбатовым[309]. Гравюры должны были печататься с досок вместе с текстом. Книжка предполагалась небольшого размера, и потому гравюры мне приходилось делать очень маленькими, не шире текста. Это была трудная задача, но я с большим удовольствием принялась за ее разрешение. Я любила свой родной город. Я его люблю! Мне приходилось много времени проводить на улицах и набережных города. Не уставала любоваться нашим торжественным, часто мрачным, но всегда пленительным Петербургом, городом, который через несколько лет принял имя Владимира Ильича Ленина — гениального вождя пролетариата.

Если просмотреть эти гравюры, то станет ясно, что меня больше всего привлекали места, связанные с водой. Нева, набережные, каналы, мосты. Мне очень нравилось сочетание воды, неба и построек. Небо и здания отражались в воде, двоились, переливались. И по воде плыли облака.

Конечно, я брала места, наиболее характерные для Петербурга. Часто он напоминал каналами и их набережными прекрасную Венецию. А наша красавица Нева не походила ни на одну реку европейских столиц. Шпрее в Берлине, Сена в Париже, Тибр в Риме никак



Мостик с грифонами. 1912

не могли спорить с Невой, с ее шириной, полноводьем и быстротой.

Очень я любила, когда дул западный, морской ветер. Он приносил запах моря, свежесть и ясное чувство простора.

В те годы мы жили на Александровском проспекте* Петроградской стороны, между Тучковым и Биржевым мостами. Какие прекрасные места были так близко от меня! Кругом столько воды! Недалеко стрелка Васильевского острова с Биржей и Ростральными колоннами. Я любила Биржу. Она часто меняла свою наружность. В дождливые дни темнела, колонны ее, казалось, становились стройнее. В снежные дни, покрытые инеем, казались толще, полнее. А если от нее обернуться назад, то вместо пышного и торжественного ансамбля видна была крепость с бастионами — место страданий и мук.

Много раз во время вечерних прогулок я и Сергей Васильевич стояли на Биржевом мосту и смотрели с тяжелым чувством на крепость. Глухой, мрачной, темной массой она рисовалась на вечернем небе, и только один огонек сторожевого фонаря светился с левой ее стороны.

А вокруг крепости, куда ни посмотришь, везде огни и жизнь. Вдали, направо — Троицкий мост и на нем ряд огней. Они отражались в воде, струясь и мерцая. Нале-

---

* Мне приходится в моих «Автобиографических записках» употреблять прежние названия улиц, площадей и каналов Петербурга, так как мои гравюры и живописные вещи того времени имеют установленные за ними прежние названия. После Великой Октябрьской социалистической революции я буду называть Петербург и его окрестности современными наименованиями. *(Примеч. авт.)*



Мойка у Литовского замка. 1912

во от крепости — улицы города, народ, экипажи, огни. И среди этого движения и жизни темный и мрачный силуэт крепости.

Мы, бывало, подолгу стояли, опираясь на перила моста, и говорили о заключенных, томящихся и погибающих невинно в ее казематах. Сильное чувство негодования и ненависти подымалось в душе против угнетателей. И какая ирония! Крепостные часы, так называемые «куранты», высоко на башне отмечали боем каждый час. Они играли: «Коль славен Господь в Сионе...»

Кажется, не было места, уголка в Петербурге и его окраинах, где бы мы с Сергеем Васильевичем не побывали. Мы любили наш город и с неослабевающим увлечением в продолжение многих лет изучали его со вниманием и терпением, как только что приехавшие иностранцы.

Но больше всего мы странствовали по Петербургу после 1917 года, после Великой Октябрьской революции, когда мы несколько лет не выезжали за город. Но об этих экскурсиях я буду говорить в третьем томе моих «Записок».

В те же годы, 1912–1913-м, Сергей Васильевич не мог меня часто сопровождать, так как усиленно работал, заканчивая и печатая свою магистерскую диссертацию. Я остерегалась отрывать его от работы. Но об одной про-



Вид на Биржу. 1912

гулке, которую мы неоднократно проделывали, хочу здесь упомянуть. Мы любили ездить в Галерную гавань, в самый конец Васильевского острова.

Во времена Петра I, по его приказанию, было углублено дно Финского залива, около Васильевского острова, и был вырыт небольшой бассейн, служивший гаванью для военных, коммерческих и гребных судов.

С обеих сторон гавани тянулись вперед два мола. Они кончались башнями — кронштпицами характерного петровского стиля. Вблизи — никаких построек. Кругом было так тихо! Впереди — море. Его волны медленно и нежно набегали на прибрежный песок низкого берега. Кое-где пробивалась тощая трава. Морские чайки летали вокруг и пронзительно кричали.

Сидя на песке, мы подолгу смотрели вдаль на serенькое, перламутровое небо, на тонкую линию горизонта, на суда, легко и тихо скользившие туда и сюда...

Упомяну об одной забавной встрече. Однажды мы вышли от Бенуа (они жили тогда на Адмиралтейском канале, недалеко от Новой Голландии) очень поздно, когда уже начинало светать. И вместо того чтобы прямым путем направиться домой, мы пошли бродить по городу, восхищенные белой ночью и утренней зарей, разгоравшейся на небе. Я принялась рисовать в записной книжке мужа, не имея с собою альбома. Сергей



Зимняя канавка. 1912

Васильевич присел на выступ какой-то ограды, молча куря и наблюдая, как прозрачный мрак ночи постепенно исчезал, сменяясь легким светом от нарождавшейся зари. Город спал. На улице не было ни души, только вдали показался извозчик с седоком. Он тихо трусил в нашу сторону. Видно было, как седок и извозчик дремали, качаясь при толчках пролетки. Сонная лошадь шла шагом.

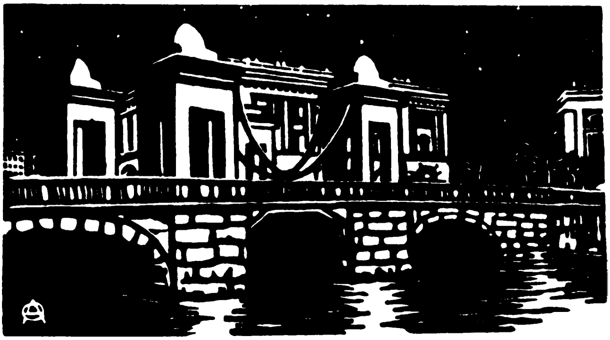
Но когда они поравнялись с нами, седок неожиданно проснулся, быстро соскочил с пролетки и подбежал к нам, громко смеясь и крича: «Я думал, какие-то иностранцы сидят и любуются белой ночью! А это — вы!»

Смотрим — Добужинский! Он отпустил извозчика и сел рядом с нами рисовать. Так мы и проработали до полного утра, когда на улицах появился народ и началось движение...

* * *

Какое несчастье! — утонул Николай Николаевич Сапунов (14 июня 1912 года). Незадолго до своей смерти он заходил к нам и, между прочим, говорил, как он недоволен, что ему приходится прекратить на время свою работу: он должен идти отбывать воинский сбор. Погиб художник огромных дарований, который в последние несколько лет развертывался в блестящего, исключительного колориста...

В 1912 году на нашей выставке «Мира искусства» устроена была посмертная выставка так преждевременно и



Чернышев мост. 1912

неожиданно скончавшегося литовского художника Николая Константиновича Чурляниса, художника исключительно оригинального и своеобразного[310].

Он был музыкант по профессии, получивший серьезное музыкальное образование. Изобразительным искусством он занялся позднее. Эти два начала, два искусства в его сознании и в его творчестве тесно переплетались между собой в очень своеобразном философско-отвлеченном плане. Его манили, привлекали предметы и понятия, которые представляются людям в грандиозных размерах, в бесконечных пространствах — космос, солнечные системы, созвездия, межпланетные пространства и т. д.

Мне, художнику-реалисту, казалось бы, он должен быть далеким, чуждым и непонятным своим философским творчеством, построенным на каких-то отвлеченных, невиданных, нереальных формах. А было наоборот. Его произведения меня глубоко трогали и покоряли. В них было так много гармонии и ритма. Музыка и живопись у Чурляниса были связаны в стройную, внутренне логичную систему.

Красочные сочетания, красочные гаммы в его произведениях были исключительно красивы и пленительны. Из ранних его работ мне очень нравились картины



Академия наук зимой. 1912

«Кладбище», из более зрелых — «Солнечная соната», «Рай», «Rex», «Морская соната», «Фуга», из цикла «Зодиак» — «Стрелец» и многие другие.

В 1910 году Чурлянис поселился в Петербурге. Я несколько раз встречала его у Добужинских и у Бенуа. Он был среднего роста, с фигурой легкой и воздушной. Светлые глаза ярко блестели на бледном, худом, нервном лице. Пушистые, пепельного цвета волосы развевались вокруг лица. Был он тих, молчалив и задумчив.

Однажды мы вместе возвращались от Добужинских домой. Нам было по пути, и он взялся проводить меня. Ярко сохранились в моей памяти наша, как оказалось потом, последняя встреча. Он был разговорчив, и я не заметила ничего особенного в нем, для меня было большой неожиданностью вскоре узнать о его психической болезни и скорой, преждевременной смерти. Художники «Мира искусства» за его короткое пребывание в Петербурге успели узнать и оценить его как очень своеобразного по своему внутреннему облику художника, одаренного живописным и музыкальным талантом.

В апреле 1912 года был организован концерт, на котором исполнялись произведения Чурляниса...

* * *

Выставка «Мира искусства» 1912 года была очень богата хорошими и блестящими вещами.

Не буду подробно говорить о художниках, участвовавших на ней. Упомяну только то, что мне особенно на ней нравилось. Серов! Портрет Иды Рубинштейн, портреты Орловой и Ливен. Кто не знает этих великолепных портретов? Тархов прислал из Парижа отличные, свежие вещи. Александр Бенуа дал на выставку ряд блестящих иллюстраций к «Пиковой даме». Богаевский был очень хорош, молодой Нарбут, Серебрякова, Сарьян, Добужинский, Гончарова[311], да всех не перечесть. Казалось, многие из художников в те годы достигли полного расцвета своих сил.

Я выставила около двадцати акварелей — все виды Рима, Венеции, Сан-Джиминьяно. Все мои вещи на выставке были проданы, кроме трех, которые оставил за собой Сергей Васильевич. «Колоннаду Св. Петра» приобрел Государственный Русский музей и «Большой канал» — Академия художеств, а все остальные ушли в частные собрания...[312]

Вообще выставки меня одолели. Они брали много времени и забот. Только что готовилась к графической выставке в Париже. Не успела оглянуться, как надо было собирать вещи для выставок в Киеве, в Калуге, в Вологде...[313]

Несколько раз мы, основные члены «Мира искусства», собирались у Бориса Михайловича Кустодиева, задумавшего исполнить коллективный портрет[314]. Эти собрания бывали очень оживленные и веселые. Раздавались остроумные шутки и смех. Помню, как Иван Яковлевич Билибин декламировал своего сочинения подходящие к случаю комические оды.

Приходилось еще позировать отдельно. Очень помню, как я спорила с художником, отвергая яркий и пестрый, кустарного характера шерстяной платок (такой несвойственный для меня наряд), в который он хотел меня облечь. На этом портрете я мало похожа.

Еще мне вспоминается одно прекрасное художественное впечатление этого года. Оно осталось у меня на всю жизнь. В Петербург приехала из Москвы студия Художественного театра и давала спектакль «Сверчок». Постановка режиссера Сулержицкого. В этом спектакле выделились два молодых таланта: М.А. Дурасова, игравшая миссис Пирибингль – «малютку», и М.А. Чехов (племянник писателя), исполнявший роль старика Калеба Плэммера. Я не помню – «как» они играли, помню только, что они потрясали весь зал, всех зрителей чем-то глубоко трогательным и чистым[315]. Я видела у многих слезы умиления на глазах. Такой закоренелый холостяк и насмешник, как Нувель, и тот прослезился. Тамара Платоновна Карсавина, А.Н. Бенуа, Сергей Васильевич – все вокруг меня были растроганы и взволнованы. Артисты глубоко почувствовали автора (Диккенса) и чрезвычайно тонко, с подъемом и вдохновением передавали бессмертные образы этого чудесного рассказа.

* * *

7 апреля 1913 года Сергей Васильевич защищал свою диссертацию. Я не могу не упомянуть об этом в моей автобиографии, так как все перипетии и события в научной жизни Сергея Васильевича я переживала с ним в тесном общении. Ничем не могла ему помочь, только старалась снять с него все житейские заботы...

Сейчас я стояла в длинном коридоре университета, около открытой двери аудитории. Там уже находились Сергей Васильевич и несколько профессоров, его оппонентов. Я ждала начала заседания. В моих руках был небольшой букет свежих цветов. Ко мне подошел наш друг профессор В. Верховский и представил мне профессора Ипатьева[316], с которым я не была знакома. С первых же слов он стал просить меня не волноваться, уверяя меня, что нет к этому причины, так как диссертация моего мужа очень хороша. «Да я совсем и не волнуюсь, – ответила я

смеясь. – Я пришла сюда как на праздник, как на торжество Сергея Васильевича. О моем волнении не может быть и речи». Ипатьев, удивленно посмотрев на меня, молча отошел.

Была я спокойна и уверена в Сергее Васильевиче, так как знала его чрезвычайную требовательность к своей работе и исключительную скромность. Перед этим я несколько раз его спрашивала: «Хороша ли твоя работа? Доволен ли ты?»

«Ничего», – отвечал он и отворачивал лицо, чтобы скрыть улыбку. И этого для меня было достаточно, чтобы знать, что он доволен и, значит, диссертация его хороша.

Он за нее получил от Академии наук большую премию имени И.Д. Толстого и почетную золотую медаль...

Нам обоим надо было отдохнуть. А как отдыхать, чтобы забыть о делах? Бродяжить. Так мы и сделали, уехав 28 мая в Голландию и Бельгию, а потом на итальянские озера.

* * *

Подъезжая вечером к Берлину, мы решаем не останавливаться в нем, махнуть рукой на все покупки и прямо ехать в Голландию. Не сходя с Ангальтского вокзала, берем места в спальном вагоне и рано утром приезжаем в Амстердам.

Всю ночь лил дождь. Я несколько раз вставала и смотрела в окно. Меня разбирало любопытство и нетерпение – поскорее увидеть, какая такая Голландия. Сплошная пелена дождя мешала что-либо разглядеть. Но незадолго до Амстердама дождь перестал. Яркое солнце заблестело между туч. А тучи закруглились, края их распушились, и они, курчавые и пышные, медленно стали уплывать на восток.

Оставив вещи на вокзале, мы бодро зашагали по спящему городу. Только что пробило шесть часов. Вокзал в Амстердаме находился на острове, и нам сразу при-

шлось переходить большой мост, чтобы попасть в город.

Мы направились в рекомендованный нам пансион по Дамраку (Damrak) мимо королевского дворца и дальше по Форбургвалу (Voorburgwal). Когда же шли по Лейдше Страт (Leidsche Straat), нам пришлось перейти подряд шесть каналов.

Венеция да и только!

Но Венеция беломраморная, а Амстердам черновато-коричневый, с красными черепичными крышами. Вдоль каналов, которые тянутся по всем направлениям, насажены деревья. Темные кроны их отражаются в тихих каналах и дают с цветом домов и крыш богатое красочное звучание. Дома были бы мрачны, если бы их окна не были облицованы светло-желтыми или зелеными наличниками. Еще домам придают нарядный и веселый вид ярко вычищенные медные перила крылечек у внешних лестниц и другие медные украшения.

Несмотря на раннее утро, жизнь на каналах кипела вовсю. Лодки, барки и всякие другие мелкие суда с молочными продуктами, овощами, цветами, рыбой и всякой снедью плыли, стояли, качались на воде. Везде деловой народ.

По моему первому беглому впечатлению голландские женщины чаще всего высокого роста, крупного сложения. В общем, очень напоминают «Данаю» Рембрандта, находящуюся в Эрмитаже. Мужчины как будто тоже сохранили свой прежний тип — довольно правильные черты лица, румяные, свежие, полные. Они среднего роста и производят впечатление сильных, сытых и деловых людей.

На пороге своего особняка «Уд Лейерховен» («Oud Leyerhoven») нас приветливо встретила хозяйка пансиона. К счастью для нас, она говорила по-немецки и по-французски, а то голландцы, к которым мы обращались по дороге, нас с трудом понимали, а мы их — никак. Внимательная, ласковая хозяйка повела кормить нас утренним завтраком. Голландцы чрезвычайно любят домашний уют, комфорт и чистоту.

Обилие яств нас удивило. И все было как-то аппетитно подано. Вареные яйца в подставках были каждое покрыто пестрым вязаным колпачком с цветочком на макушке. Это для того, чтобы яйца не остыли. Рядом с каждым прибором стояла медная блестящая мисочка с водой, чтобы омыть кисть винограда, клубнику, а то и слегка ополоснуть кончики пальцев.

Немного отдохнув, гонимые нетерпением, отправились мы в музей смотреть Рембрандта, знаменитый «Ночной дозор» и другие его произведения. Сила впечатления от этой картины, как я ни была подготовлена, превзошла мои ожидания.

Сейчас, после многих лет, мне все это вспоминается так: очень большая, глубокая, почти квадратная комната, стены которой золотые. Когда мы вошли в эту комнату с левого ее угла, то оказались прямо перед этой картиной, поставленной вправо, поперек противоположного по диагонали угла. Она была на достаточно большом расстоянии, чтобы, несмотря на ее величину, можно было ее сразу охватить одним взглядом. Картина производит ошеломляющее впечатление своей красотой и смелостью. Не вдаваясь в описание и критический анализ этой картины, приведу несколько, хотя очень кратких слов, записанных мною в свой дневник тогда же, в Амстердаме, под свежим впечатлением только что виденного.

«...Боюсь, что я буду только повторять давно известные и избитые вещи. Во всей этой картине удивительное соотношение света и тени. Пятна тени на свету задуманы и исполнены Рембрандтом гениально, и вообще вся эта вещь гениальна по смелости и сдержанности и в то же время по жизненности всех персонажей*.

Видела его картину «Представители союза суконных мастеров». Великолепная вещь![317]

* Хотя я и привела тогдашние мои слова, но как слабо и бесцветно передают они величие и размах этой гениальной картины... *(Примеч. авт.)*

Как я люблю Рембрандта! Одна черта в его искусстве мне особенно близка – это отсутствие внешней красоты («красивости») в его произведениях. Делает ли он портрет, жанровые сцены или картины на библейские темы, он в них не дает внешней, наружной красоты, как итальянцы, но зато все его персонажи удивительно жизненны и убедительны в своей художественной правде.

Много лет я мечтала увидеть эти вещи, давно мне знакомые по снимкам, и вот мое желание исполнилось. Я сижу перед ними и смотрю, смотрю и не могу оторваться...»[318]

Идем дальше. Ван дер Хельст – «Гильдия стрелков» и портреты его работы, портреты Франса Хальса – все великолепные произведения.

И вот в музее перед нами открывается бесконечный ряд прекраснейших картин XVII века, века расцвета национальной голландской живописи. Удивляет отсутствие религиозных сюжетов. Они есть, но их очень мало. Преобладают народные темы, близкие к тогдашнему быту.

И какое неисчерпаемое количество этих картин! И прекрасных картин! Одна плеяда художников (Ван Остаде, Питер Брейгель) посвящает себя изображению сельской жизни: крестьянские свадьбы, пирушки, картежная игра.

Другая группа художников дает картины и сцены из буржуазной, зажиточной жизни: Питер де Хох, Терборх, Ян Стен и другие.

Группа пейзажистов особенно меня привлекала: Адриан ван де Вельде, Яков и Соломон ван Рейсдаль, Гоббема, маринист Биллем ван де Вельде Младший, Ян ван Гойен и многие, многие другие[319].

Они дали бесчисленное количество восхитительнейших пейзажей. Как они замечательно передавали окружающую природу! Так тонко ими подмечались нежнейшие оттенки света и тени, переливы и игра света на окружающих предметах. Как они прекрасно умели передать небо, покрытое то легкими, то тяжелыми туча-

ми, наполненными испарениями моря, рек и каналов! А вечерние и утренние туманы и стада коров, пасущиеся на лугах! Зимние пейзажи, покрытые снегом! Катание на коньках! Наконец, картины на военные темы. Да всего не перескажешь. И все голландское искусство XVII века пропитано необыкновенной любовью и нежностью к своей стране, к тогдашнему быту, к своим моделям — современникам, которых художникам приходилось изображать.

Любуясь и наслаждаясь в музее в первый день, мы дошли с Сергеем Васильевичем до полного изнеможения и еле добрались домой отдыхать.

«...Сегодня божественный день. Утром встали отдохнувшие и отправились бродить по городу, купив предварительно Сереже зонтик. Потом поехали на трамвае до Дама (Dam), а оттуда до Дамстрата (Dam Straat) в еврейский квартал. Здесь мы совершенно с ума сошли от красоты маленьких и больших каналов со старинными домами. Невероятная жизнь идет на этих каналах. Краски удивительные!

Вернулись домой пешком и после завтрака, немного отдохнув, отправились в зоологический сад. Зоологический сад поражает чистотой и сытостью своих животных. Львы и львицы — великолепны, то же змеи. Аквариум очень хорошо устроен, но рыб особенно красивых нет...»[320]

Несколько дней подряд я с упоением работала на улицах Амстердама, на его каналах, во внутренних гаванях. Очень живописные здания складов вокруг этих гаваней. Это высокие кирпичные дома шириною только в несколько окон, с остроконечными черепичными крышами. Под их гребнем выступает вперед громадный крюк для подъема тяжестей. Ставни их окон и дверей ярко-зеленого или синего цвета.

К нашему большому удивлению, голландцы очень любопытны, не меньше, чем итальянцы, и обступают нас, как только я примеряюсь рисовать. Без Сергея Васильевича мне трудно было бы работать. Ему приходилось от



Амстердам. Рынок железа. 1913

времени до времени просить отодвинуться назад слишком налегавших на меня зрителей.

Работала я с необыкновенным подъемом и чувствовала себя живописцем, именно живописцем... акварельной живописи...

17 июня мы совершили приятную прогулку по окрестностям Амстердама. Поехали мы в 10 часов утра, а вернулись в 6 часов вечера. Все время находились на пароходе, где отлично позавтракали. И только на полчаса останавливались в каждом городе. Были на острове Маркен (Marken) и по дороге заезжали еще в городок Брок (Broek), рыбачью деревню Волендам (Volendam) и еще маленький город Манникендам (Mannikendam). Недалеко уже от Амстердама останавливались у местечка Муден (Muiden) и осматривали замок XIII века. Много любопытного и интересного мы видели в эту прогулку. Но самое главное, мы по-настоящему почувствовали пейзаж Голландии со всеми его особенностями и красотой. Наш

пароход долгое время плыл по узким каналам, доверху наполненным водой. Берега были плоские, дерновые, поросшие густой и сочной травой. Куда ни глянешь, везде простирались низкие, поемные луга, торфяные болота. И казалось, что пароход каким-то невиданным, страшным чудовищем ползет по этим лугам. Рядом с каналом бежала хорошо убитая дорожка для велосипедистов и автомобилей, а несколько саженей дальше тянулись рельсы железной дороги. Луга прорезаны по всем направлениям узенькими каналами, и эти водяные дорожки подходят к самым домикам, рассыпанным по лугам и полям. И непременно у каждого плавает лодка или легкий плотик, служащие людям способом передвижения. И везде, везде стада. Сытые животные лежат на мягкой траве, пережевывая жвачку.

Иногда встречались виллы и загородные дома зажиточных амстердамцев. Они большею частью окружены роскошными парками и садами. Деревья поражали меня необыкновенно интенсивным зеленым цветом. Их окраска мне напоминала садовые скамейки, когда их прежде у нас окрашивали в густой зелено-синий цвет. Форма деревьев закругленная, пышная, куполообразная, и чувствовалось, глядя на эти сады, как привольно жилось деревьям на просторе полей с плодоносной, напитанной влагой землей.

И только подумать – сколько ума, человеческой энергии и настойчивости было потрачено на создание этой обаятельной страны!

Ведь четверть всей Голландии лежит ниже уровня моря. Целая система плотин, дюн и шлюзов ограждает ее от моря, готового ежеминутно нахлынуть и поглотить ее города и селения.

Во время нашей поездки на остров Маркен, в деревушку Волендам и городок Манникендам мы видели все эти сложные сооружения, ограждающие городки и деревни от потопления. Чтобы войти в один из этих городков, надо было подняться и спуститься с дюн в шестьдесят метров высотой. Но домики городка лежали

еще много ниже, как бы в какой-то плоской и довольно глубокой котловине, прорезанной каналами. Домики чистенькие, выложенные яркими кафелями. От каждого домика шел мостик через канал на главную дорогу. Перед входной дверью непременно лежал коврик-половичок.

На острове Маркен тогда еще сохранялись костюмы, обычаи и внутреннее убранство жилищ, как было в старину. Меня только удивляла их консервативность: так близко от большого центра и не заимствовать более удобную и дешевую одежду и утварь. Получалось впечатление, как будто бы все это искусственно сохраняется для иностранцев.

«...Утром я рисовала опять около Уде Керк (Oude Kerk). Днем после завтрака дома оканчивала. Позднее мы ходили в городской музей, который мало интересен. Хотела посмотреть голландского современного художника Израэльса[321]. Он мне в молодости очень нравился, а теперь я нахожу его неинтересным...»[322]

«...Ездили с утра в Гарлем. Поездка была приятная и интересная. Нас сопровождала удивительная удача — все время мы попадали на вокзал за две-три минуты до прихода или отхода нашего поезда, так что нам совсем не приходилось ждать и торопиться. Но ларчик просто открывался — поезда приходили каждые пять минут.

Городок очень приятен, но какое же сравнение с Амстердамом в смысле живописности и красоты кварталов. Я там ничего не успела нарисовать. Большую часть времени мы провели в музее.

Любовались и восхищались Франсом Хальсом. Золотистый тон его портретов бесконечно красив, рисунок энергичен и выразителен, сила красок удивительная...»[323]

«Сегодня мы ездили в Zaardam (по-русски — Саардам) и остались довольны нашей поездкой. Ехали на пароходе. Берега Северного канала не представляют ничего особенного. В городе мы посетили домик Петра I, в котором он прожил 10 дней[324], учась кораблестроению.

Домик крошечный, под каменным чехлом, в маленьком закоулке города и выходит на узенький, запущенный канал. Как он мог повертываться в этом домике – уму непостижимо. А ниша, где он, по преданию, спал, не более двух аршин длиною. Вокруг домика садик, из которого старушка сторожиха, узнав, что мы русские, преподнесла мне розу. Обстановки в домике – никакой.

Потом мы взяли экипаж и проехались по окрестностям Саардама. Эта прогулка была очаровательна, и я сделала много неплохих рисунков»[325].

«Городок Саардам очень живописен. Он раскинулся по обеим сторонам широкого и полноводного Зана (Zaan). По берегу реки и в самом городе бесчисленные ветряные мельницы, приспособленные для всевозможных отраслей голландской промышленности.

Мельницы эти живописны своими огромными движущимися крыльями, с нахлобученными верхушками. Домики окрашены в ярко-зеленые или красные цвета и производят бодрое и веселое впечатление, большею частью одноэтажные, деревянные, кирпичные...»[326]

«...С утра поехали в Роттердам. И поистине, Голландия восхитительная страна, особенно сейчас за Гаарлемом, по направлению к Гааге. Великолепные аллеи тянутся по бесконечным полям и перемежаются с плантациями тюльпанов, левкоев, гиацинтов, нарциссов, роз и других цветов. Удивительная культура этих цветов. Какие экземпляры! Какая окраска! Какое разнообразие и роскошь форм! Каждый сорт цветов отделяется зелеными живыми изгородями подстриженных кустов и деревьев во избежание перекрестных опылений.

Роттердам – город обыкновенный, торговый и деловой. Целые кварталы старых домов в настоящее время ломают, чтобы дать место более современным постройкам. Его музей как-то неясно отпечатался в моей памяти. Вспоминаю только прекрасный портрет дамы работы Боля, в розово-красном платье и в желто-коричневой бархатной накидке. Модель стоит вполоборота, и за нею колонны с красивыми пилястрами.

В музее — без конца чудесных «маленьких голландцев».

Еще там вспоминается мне комната старинных рисунков, они доставили мне истинное наслаждение»[327].

Из музея мы кружным путем по каналам и по берегу широкого и полноводного Мааса пошли пешком завтракать в ресторан, который находился на берегу реки.

Переходя Маас, мы видели бесчисленное количество судов. Целый лес мачт, флагов, труб и снастей.

Я предполагала кое-что зарисовать из ресторана, но мне это не удалось.

«...Сегодня мы с большим сожалением уезжали из Амстердама. Накануне я получила от нашей хозяйки пребольшую коробку шоколада с массой ласковых слов.

Мы ей пришлись по душе, и она искренне сожалела, что должна с нами расстаться. Постоянно нас перехватывала в момент, когда мы ждали подъемной машины, и тогда начинала бесконечные с нами разговоры. Сегодня в ответ я ей подарила большой букет белых роз...»[328]

В день отъезда мы пошли в Reichsmuseum попрощаться навсегда с Рембрандтом. Еще раз посмотрели рисунки и акварели старых маринистов и потом прошли в Галерею современного искусства и иностранных мастеров. Между прочим, видели отличные портреты работы Марии Башкирцевой[329].

Из Амстердама мы отправились прямо в Лейден, предполагая из него съездить в Гаагу и Дельфт.

После Амстердама Лейден, на мой взгляд, самый живописный городок в Голландии. Подъезжая к нему, мы решили остановиться не в пансионе для иностранцев, а в какой-нибудь характерной голландской скромной гостинице. Нам указали на такую. В ней останавливались деловые голландцы.

Лейден орошается Рейном, который здесь разливается на несколько рукавов. И вот наша гостиница находилась как раз на самой набережной, где от Старого Рейна отделяется рукав под названием Новый Рейн, и здесь же

в Рейн впадает канал Ланге Маре. Таким образом, получается нечто вроде водяной площади с несколькими впадающими в нее реками, откуда Старый Рейн, сильно ослабленный, протекает дальше.

Гостиница оказалась действительно очень голландской. Едва войдя в нее, мы остановились озадаченные. Сразу перед нашими лицами подымалась хотя и широкая, но чрезвычайно крутая лестница, дыбом лезшая в потолок. Кое-как поднялись. Верхние ступени во время этого процесса были в двух вершках расстояния от наших носов. Зато комнаты второго этажа оказались очаровательными, с квадратными окнами и с очень широкими подоконниками. Выглянув в окно и увидев замечательную картину нескольких Рейнов, извивающихся между домами, не теряя ни минуты, я уселась с ногами на подоконник и принялась рисовать.

В первый же день мы посетили с глубоким чувством пиетета место, где, по преданию, находился дом отца Рембрандта и где родился великий художник. Совсем близко от этого места протекал Старый Рейн, полноводный и широкий. Берега его плоские. Кругом было пустынно и тихо. Старые деревянные мостки тянулись к воде. Невдалеке стояли какие-то низкие, невнятные строения. Мы сели на мостки. Отец Рембрандта был мельник, и, вероятно, его мельница стояла недалеко от его дома на берегу Рейна, на свободе и ветру. Мы долго сидели там и вспоминали всю жизнь Рембрандта, вплоть до его одинокой смерти.

Я забыла сказать — мы ведь ходили в Амстердаме к тому дому, в котором умер этот гениальный художник.

Маленький городок Лейден, а сколько он дал своей стране замечательных, первоклассных художников: Рембрандт ван Рейн, ван Стен, Жерар Доу, Габриэль Метсю, Ян ван Гойен, Франс ван Мирис, Лука ван Лейден и многие другие...[330]

Были в старинном университете. Принц Вильгельм Оранский[331] основал его во второй половине XVI века. Этот университет быстро стал в Европе центром

29*

научной мысли благодаря работам его выдающихся ученых.

Не могу не упомянуть про хлебосольство и радушие голландцев. В первое утро в Лейдене, когда мы встали, я позвонила и попросила служанку принести нам кофе, хлеба, масла и яиц. Она исчезла и через некоторое время пришла с пустыми руками, стараясь нам что-то объяснить. Я тоже старалась ей объяснить, что мы ждем кофе. Она ушла. Через несколько минут вернулась, и с нею хозяйка гостиницы. Они вдвоем нам что-то толковали — мы их не понимали. Хозяйка горячилась, хлопала себя по бедрам, показывала на дверь. Наконец, она схватила меня за руку, весело смеясь, потащила меня из комнаты вниз. Сергей Васильевич, недоумевая, пошел за нами. Мы стремительно спустились по знакомой уже лестнице, и нас ввели в большую столовую. Мы увидели огромный стол, весь заставленный разнообразнейшими кушаньями. Начиная с окороков, ветчины и телятины, здесь были блюда с рыбой, горы раков, открытые коробки консервов, всякие сыры, колбасы, кончая блюдом великолепнейшей клубники и вкуснейшим кофе.

Веселая, хлопотливая и довольная хозяйка нас чуть не уморила своим гостеприимством. Мы по себе тогда узнали, как любят покушать в Голландии, и не только покушать, но и накормить.

Через несколько дней мы покинули очаровательный Лейден с его мельницами, подъемными мостами, с его старинными домиками.

Дальше мы поехали в город Дельфт, потом в знаменитую Гаагу. Описывать замечательные произведения богатых музеев Гааги я не буду, так же как не собираюсь описывать подробно музеи Антверпена и Брюсселя.

Я главным образом мечтала попасть в старинный средневековый бельгийский городок Брюгге, который один из немногих городов Европы ярко сохранил характер Средневековья. Мне неудержимо хотелось осесть и хорошенько поработать.

* * *

Пейзаж Бельгии совсем другой, чем у ее соседки Голландии. В нем больше героической романтики, больше пафоса, особенно в юго-восточных ее районах, где находятся угольные копи и где центр угольной промышленности. Пейзаж гористый, с глубокими ущельями, покрытыми хвойным темным лесом. Там проходит горный Арденский хребет с вершиной Высокий Фенн вдоль рек Самбры и Мааса.

В западной части Бельгии пейзаж иной — он более ласков и приветлив. Ни одна пядь земли не остается невозделанной. Все тщательно обработано. Чудесные дороги, окаймленные высокими деревьями, пересекают страну по всем направлениям.

Наконец, я в знаменитом Брюгге! Когда-то он был большим торговым центром, но потом пришел в упадок, после расцвета Антверпена.

Теперь это тихий, спокойный и необыкновенно живописный городок. Он расположен на слиянии семи каналов, и часто эти каналы заменяют улицы. По краям их, прямо из воды, подымаются уютные маленькие средневековые домики, высокие готические башни, каменные ограды, через которые свешиваются к воде роскошные деревья и кусты.

Хожу по городу, по его тихим улицам, стою на его мостах, и мне кажется, что я каким-то чудом перенесена в те далекие времена, когда после классического и романского стилей стало нарождаться новое искусство. Оно было вначале воспринято многими его современниками как варварское и названо «готическим».

Я уже видела величайшие образцы средневековой архитектуры: Шартрский собор, собор Богоматери в Париже, Кельнский собор и многие другие. Здесь же, в Брюгге, таких грандиозных архитектурных созданий не было. Но, тем не менее, в Брюгге замечательны ратуша (XIV века), рынок с готической башней (XIII века), церковь Богоматери в староготическом стиле, собор Св.



Брюгге. 1913

Сальватора, госпиталь Св. Иоанна с живописью Мемлинга[332] и многие другие чудесные готические здания. И в этом городе особенно ценно, что эти выдающиеся постройки были в одном стиле со всем окружающим. Получался необыкновенно выдержанный ансамбль Средневековья, точно волшебная шкатулка, в которой, если приподнять крышку, увидишь драгоценности, чудом сохранившиеся многие века.

Глаза разбегались от художественной красоты и живописности. Ни одного дисгармоничного звука. Нигде я так ясно не чувствовала близкого родства музыки с архитектурой, как в этом очаровательном городке.

Но в конце концов, работая в нем много и с увлечением, я неожиданно для себя вдруг почувствовала сильную потребность в чем-нибудь терпком, резком, горьком. Гармоничная красота города уже стала меня утомлять, прискучила мне. Тихие, прозрачные зеркала каналов, ле-

беди, плавающие в них, женщины, сидящие по вечерам у своих открытых дверей и плетущие кружева. У каждой на коленях непременно подушечка, на которой создаются прихотливые узоры знаменитых фламандских кружев. Руки быстро и непрерывно двигаются, коклюшки тихонько звенят.

Все кругом очень стройно, приветливо, красиво и... договорено. И мы, неблагодарные, уехали оттуда скорее, чем рассчитывали там пробыть.

Оставляя этот город, я не могу не упомянуть о замечательном немецком художнике Гансе Мемлинге. Он работал в Брюгге и там же умер. Много его произведений находится в госпитале Св. Иоанна.

Все искусство Мемлинга до странности близко подходит к этому городку, к его стилю. Нежное, мистическое, тонкое по передаваемым душевным переживаниям. Искусство его является символом всего возвышенного, одухотворенного, что есть в человеке. Знаменитое «Снятие со креста» и «Жизнь и смерть святой Урсулы» переданы Мемлингом с необыкновенной задушевностью и трогательной нежностью.

* * *

Итак, я опять стремилась дальше! Сергей Васильевич мне не противоречил. Ведь конечным пунктом нашего путешествия был Тироль и деревушка Монтаньола на берегу Лаго ди Лугано, где жил и нас поджидал Александр Николаевич Бенуа с семьей.

Из Брюгге мы поехали в Антверпен. Необыкновенной красоты и величия кафедральный собор Богоматери (XIV–XVI веков). В соборе много произведений Рубенса.

Помню, что мы случайно остановились в одной из узких и темных улиц, подходивших близко к стенам собора. И нам мешали заснуть соборные часы, которые звонили каждую четверть часа, причем этот звон сопровождался какой-нибудь мелодией, часто совсем не религиозного характера.

Музей в Антверпене очень большой по числу картин (1400 произведений), исключительных по художественной ценности.

Из огромного количества фламандских и голландских художников, и, надо сказать, первоклассных художников, которых я видела в Антверпене и Брюсселе, назову только несколько: Рубенс, Ван Дейк, Иорданс, Снайдерс, Рембрандт, Тенирс, Ван Эйк[333] и другие, почти все они уже знакомы мне по Эрмитажу.

Между прочим, много раз я вспоминала, посещая европейские картинные галереи, наш драгоценный Эрмитаж, не уступающий лучшим галереям Европы. Сколько он помогал и помогает работающим и ищущим художникам! Помогает в их развитии. С какими великолепными образцами искусств мы знакомимся в его собраниях! Поистине он является наилучшей и незаменимой школой духовного развития не только для художников, а вообще для каждого культурного и образованного русского человека.

Конечно, вершинами старого фламандского искусства являются Рубенс и Ван Дейк. Лично меня искусство Рубенса, такое жизнерадостное и полнокровное, никогда особенно не трогало и не радовало. Уж очень он любил изображать обнаженное тело человека, в ущерб его духовному облику. Но мастерство Рубенса великолепно, и оно меня покоряло.

Его ученик Ван Дейк другого характера. Он тонок, изящен, изыскан, и мастерство его также совершенно.

Посетили музей Плантен Моретус (Plantin-Moretus), дающий историю постепенного развития типографского искусства (книгопечатания) с первых его шагов[334].

В одной из витрин я увидела ряд выставленных граверных инструментов (штихелей XV—XVI веков) для деревянной гравюры. Они были совсем похожи на мои. Лезвие усеченное и граненое. Ручка деревянная, круглая, с нижней стороны срезанная. Мне кажется, что они были обозначены как принадлежавшие когда-то Дюреру, которыми он работал. Не смею утверждать, что это

было именно так, но мне очень хотелось, чтобы это было так. Во всяком случае, я на них смотрела с большим интересом и даже с нежностью. При этом вспомнила Василия Васильевича Матэ, когда я начинала у него работать и он, подбирая мне инструменты, говорил: «Вы будете работать классическими инструментами, какими работали старые граверы и Дюрер».

Гуляя по Антверпену, мы забрели на берег широкой и полноводной реки Шельды, на правом берегу которой раскинулся город. Мы в гавани видели его доки, верфи. Множество судов скопляется там. Мачты, реи, пароходные трубы — все как будто спутано, перемешано и кажется хаосом. И везде очень большое оживление.

* * *

Брюссель был следующий город, где мы остановились, чтобы осмотреть его богатые музеи.

Пребывание там мне вспоминается неясно. Помню только, как однажды Сергей Васильевич вернулся с международной выставки ювелирного искусства и драгоценных камней. Я на нее не пошла, осталась дома дорабатывать мои акварели, сделанные в Брюгге. Сергей Васильевич, придя домой, надел на мой палец очаровательное кольцо из редко встречающегося и дорогого камня — желтого сапфира, окруженного бриллиантовыми розочками. Сергея Васильевича прельстила его редкая красота, и он решил для меня его купить. Это был единственный раз, когда мой муж подарил мне драгоценность.

Едем дальше.

Мы — в Тироле!

Встаем утром и выходим пить кофе на открытую террасу нашей маленькой итальянской гостиницы. Боже, что за вид! Какой аромат! Наш ярко-розовый домик стоит на краю крутого склона, спускающегося вниз до самого озера Лугано. Он сплошь покрыт пышной зеленью. Здесь виноградники, плантации кукурузы и туто-

вых деревьев. Здесь же рощи персиковых, миндальных и других фруктовых деревьев. Небо ярко-голубое, воздух голубой, вода в озере голубая, тени темно-голубые — все градации голубого тона. А далеко впереди, через озеро, блестит ослепительная снежная вершина Монте-Розы.

Трудно себе представить более упоительное зрелище, которое развернулось перед нашими взорами!

Мы накануне приехали в темноте уже в заказанную для нас Бенуа комнату и совсем не ожидали увидеть утром такую волшебную феерию. Мы просто были потрясены великолепием этого развернувшегося перед нами вида. Ах, природа, природа, как ты неисчерпаема и прекрасна!

Я не могла спокойно усидеть за завтраком и побежала за альбомом и красками и здесь же сделала первый этюд.

Сергей Васильевич, стоя рядом, говорил: «Да ты с ума сошла! Где ты видишь такие краски?» Потом он их признал, принял и оценил.

И этот мой этюд, сделанный по первому впечатлению, стал для меня потом документом, которым я пользовалась в моих работах.

С этого дня у меня начинается блаженная жизнь: радостная работа и упоительный отдых.

Близость моего друга А.Н. Бенуа, его жены и всей его семьи увеличивала радость пребывания там. Бенуа снимал у какого-то principe* виллу типичного итальянского характера. Сад ее круто спускался террасами и лестницами вниз к озеру. Был он украшен вазами, статуями, фонтанами.

С нами в том же отеле жил Степан Петрович Яремич с женой Марфой Андреевной.

И также недалеко обитал наш друг В.Н. Аргутинский-Долгорукий.

После утра сосредоточенной работы мы во второй половине дня делали прогулки, и иногда очень далекие. Но

---

* Князь (*ит.*).

я заметила, что после таких прогулок на следующий день плохо работаю, и отказалась от них. Тем не менее я ходила пешком на озеро Комо, карабкалась по горам, чтобы зарисовать деревушки, лепившиеся по верхушкам гор.

Но неожиданно мое пребывание там было омрачено тем, что Сергею Васильевичу пришлось довольно скоро уехать в Россию. Его вызывали дела. А я решила остаться и прожила без него еще недели три.

Однажды Бенуа, я и Аргутинский задумали совершить довольно сложную экскурсию — сделать перевал через горный проход Симплона. С нами собрались идти еще два итальянца — молоденький курато (католический патер) и его сестра. Этот проход Симплона находится между Валлийскими и Лепонтийскими Альпами и соединяет долину реки Роны с долиной реки Точе (Tосе), впадающей в озеро Лаго-Маджоре. Я не помню подробно путь, которым мы добирались от Монтаньолы до Домодоссолы. Ехали мы и на пароходе, и по железной дороге. Видели на Лаго-Маджоре колоссальную статую знаменитого архиепископа миланского Сан-Карло Барромео, тридцати четырех метров величиной, воздвигнутую в 1674 году.

Вечером приехали в Домодоссолу и решили в ней переночевать, с тем чтобы на следующий день совсем рано, как только рассветет, тронуться в путь.

Восхищались пейзажем. Кругом высились горы, покрытые роскошными деревьями и вьющимися растениями. Кое-где встречались виноградники.

Гостиница наша стояла на краю быстрого, бурного потока. Он не только бежал рядом, но бежал и под террасой и под частью дома. Его пенистые воды видны были сквозь щели пола, который все время дрожал.

На ночь не раздевались и рано утром отправились в путь. Бенуа решили перевал Симплона делать пешком. Они были неутомимые ходоки. Не надеясь на свои силы, я и Аргутинский решили ехать. Мы уговорили почтаря, и он за определенное вознаграждение взял нас в свою тележку, перейдя на облучок, где расположился рядом с извозчиком.

Необыкновенная свежесть раннего итальянского утра была несказанно прекрасна.

Глубокие тени падали от окружающих гор на маленький город, который еще не просыпался.

Наша пешеходная компания быстро скрылась из виду, взяв крутую тропинку, сокращавшую зигзаги проезжей дороги. Почтовые лошадки быстро бежали. Виды открывались один красивее другого. Я, не теряя времени, принялась в блокноте делать быстрые наброски, но мне очень мешала спина почтальона. Я попросила его поменяться со мной местом. Получив согласие, я немедленно взобралась на облучок, жестоко разорвав свою юбку.

Не переставая, рисовала, стараясь как можно быстрее работать, но виды каждую минуту менялись, дорога все время вертелась, подымаясь вверх, и это очень затрудняло работу.

Через 18 километров мы подъехали к Изелле — последняя итальянская деревня. Божественный пейзаж! Между нею и следующей деревней Гондо проходит итало-швейцарская граница. Таможенные осматривали наши вещи. Выше деревни Гондо — ущелье Гондо, где течет поток Довериа, и весь пейзаж необыкновенно живописен. Два раза надо было переходить этот бурный поток, чтобы прийти в галерею Гондо. При выходе из нее поток Альпиенбах низвергается на скалы с большой высоты. Сверху идет легкий мостик, и два горных высоких пика возвышаются суровыми стражами, дополняя картину, полную грандиозной красоты.

Дальше деревня Семпионе (1477 м) и над ней высокая снежная вершина Флейшхорн. Она блестела и сверкала на солнце, как серебро. Между гор вилась дорога, проведенная Наполеоном. Ее строили с 1800-го по 1806 год. Она очень живописна и хорошо сохранилась.

Интересно было наблюдать, как по мере нашего поднятия изменялась флора Альп. Пышные деревья — бук, вечнозеленый дуб и другие южные растения — постепенно пропадали, а виноградники давно уже исчезли. Появились хвойные деревья: сосны, пихты, ели, да и те

становились все беднее и хилее. И наконец, от деревьев ничего не осталось, кроме тонких, жалких стволов с редкими горизонтальными ветками, почти без хвои. Наконец, и это исчезло. Появился под ногами снег.

Изредка мы видели наших пешеходов, когда они карабкались по склонам гор, следуя по тропкам, сокращая проезжую дорогу. Они почти не отставали от нас.

Наконец, мы поднялись до высшей точки Симплонского ущелья, до его перевала (2010 м). Снег покрывал землю и ослепительно блестел на солнце. На некоторых буграх и подъемах он стаял, и землю покрывал пестрый ковер необыкновенно ярких цветов. Цветы приводили меня в совершенный восторг и восхищение. Они поражали своей величиной и яркой, сияющей окраской.

Среди них, я заметила, были белые анемоны, розовые примулы, темно-лиловые фиалки, ярко-синие огромные колокольчики, крупные цикламены, издававшие дивный запах, знаменитые мохнатые эдельвейсы, какие-то ярко-желтые, красно-оранжевые цветы и многие другие. Какая радость для души и роскошный пир для глаз! И ведь совсем рядом снег! Вплотную к нему такая непередаваемая красота!

На перевале стояло старое, очень большое каменное здание солидной, простой архитектуры, в три этажа. Это был одновременно монастырь, убежище и гостиница для путешественников. Здесь всех принимали, даром кормили и давали ночлег. Только один монах принимал гостей, других его товарищей не было видно. Кушанье подавалось в окно, проделанное во внутренней стене. Пища была простая и несложная.

В этом монастыре я увидела собак — сенбернаров (точнее, леонбергов). Щенят — потомков знаменитого Бари. Эта замечательная собака в своей жизни спасла от смерти больше тридцати человек. Она славилась умом, необыкновенным чутьем и беспредельной самоотверженностью. После вьюги в горах или после снежных обвалов монахи выпускали ее на поиски засыпанных и

заживо погребенных людей. Почуя под глубоким снегом засыпанного человека, она бежала домой и приводила из монастыря монахов, вооруженных лопатами, кирками, веревками.

Наскоро пообедав и забрав с собой картоны с рисовальной бумагой, я отправилась работать. Времени до вечера было немного. Рисовала я со страстью, с неудержимым чувством восторга от безграничной красоты и величия пейзажа. Старалась передать окружающее как можно правдивее, глубоко забираясь в природу чувством художника.

Площадь перевала была усеяна впадинами и складками и представляла обширное пастбище для окрестного скота. Со всех сторон звенели колокольца пасущихся коров, издававшие в воздухе ясные, гармоничные звуки, несмотря на то что стада были очень далеко. Воздух был необыкновенно прозрачен и резко передавал малейший звук. Все предметы казались близко, даже самые далекие. Я наблюдала за двумя женщинами, несшими на спине высокие плетеные корзины, наполненные травой. Они шли в мою сторону. Мне казалось, они от меня так близко, что я могу с ними заговорить, а на самом деле они были за несколько километров. Я около получаса ждала, когда они подойдут, а ведь они шли не останавливаясь, торопливой походкой.

Недалеко на перевале несколько круглых озер отражали вечернее небо.

С востока за спиной гостиницы подымались громады гор, покрытые глетчерами и вечными снегами. Когда я стала рассматривать их в бинокль, то мне показалось, что отвесные темные скалы и обрывы между ними были покрыты как будто сильной испариной, как будто они в поту. Внимательно разглядывая, я заметила, что эти капли сливались в тонкие струйки, а там дальше и ниже струйки превращались в небольшие ручьи, которые иногда пропадали из глаз. А потом ниже они опять появлялись. Дальше ручьи превращались в потоки, которые стремительно и шумно неслись вниз, иногда падая

по воздуху с большой высоты. Несколько раз такие потоки пересекали наш путь, когда мы на следующий день, спускаясь с Симплона, ехали в долину реки Роны, в городок Бригг. Такие потоки иногда были перекрыты мостами, а иногда приходилось проезжать под их шумящими, низвергающимися сводами...

Итак, я видела, как рождаются реки. Рейн, Дунай, Рона, По и многие другие реки обязаны своим рождением глетчерам Альп.

Работая, жадно все наблюдая, я старалась перенести все окружающее на свою бумагу. Передо мной была раскрыта великая книга природы. Она давала мне возможность угадывать ее сокровенные тайны, а иногда даже их лицезреть.

Какое бесконечное разнообразие форм у природы и какая неистощимость и богатство их...

На протяжении каких-нибудь двух месяцев я видела и пережила как художник так много разнообразных впечатлений.

Голландия. Безбрежные моря, готовые каждую минуту поглотить землю и ее города. Тучная, плоская равнина с озерами и каналами, пастбищами и роскошными деревьями. Бесконечные горизонты. Небо, покрытое тучами. Между ними скользящие солнечные лучи, дающие игру света и тени. Как все упоительно-прекрасно, мягко, нежно и гармонично!

Здесь совсем иное. В Альпах природа грандиозна, величественна, монументальна. Здесь величайшие вершины: Мон-Комбен (4311), Дана-д'Эранс (4180), Матергорн (4505), девятиглавая Монте-Роза и многие другие.

Горизонта нет, он загроможден горами.

Передавая в Альпах суровый лик природы, я старалась понять его закономерность. Живопись для меня была в те минуты только известной формой выражения моих чувств, вызванных красотой, мощью и монументальностью Альп...

Я глубоко воспринимала с величайшим наслаждением бесконечное богатство колорита, форм, эффектов.

Все это помогало мне изощрять свой глаз, развивать в себе чувство вкуса, гармонии и равновесия. И весь этот неисчерпаемый источник я находила в природе Голландии, Бельгии, в Тироле и в Альпах. И конечно, это не могло не отразиться на моем искусстве.

Я чувствовала, что двинулась вперед. Кисть и карандаш стали решительнее, свободнее, острее. Легче, быстрее схватывала я все самое характерное, необходимое. И в то же время перестала бояться отходить от реальной правды, так как стала ясно сознавать, что художник, удаляясь от точной передачи окружающего, приближается к художественной истине и творит искусство. Да, творит искусство...

Через несколько дней я уехала домой, в Россию, где с нетерпением меня ждал мой муж.

Я много везла с собой работ из Голландии, Бельгии, Тироля, Альп и альбом путевых набросков с Симплонского перевала[335].

Ленинград. Август 1943 г.

IX

ПУТЕШЕСТВИЕ В ИСПАНИЮ

В декабре 1913 года умер мой отец. Смерть его для нас, его детей, была очень тяжела. Хотя ему было уже 73 года, но он сохранил до конца свежесть ума и память. Это была первая смерть в нашей счастливой семье. Меня она глубоко поразила. Я потеряла равновесие и стала сильно хворать.

Врачи требовали перемены обстановки, новых впечатлений. И мы прибегли к нашему всегда выручавшему нас способу лечения и отдыха — путешествию.

Мы решили ехать в Испанию, которая давно манила нас. Волшебная страна великих подъемов и контрастов. Страна Веласкеса, Сурбарана, Мурильо, Гойи, Кальдерона, Сервантеса, Лопе де Веги и многих других великих людей[336].

В их творениях отразились так блестяще и ярко характерные черты этой гениальной по живописи и богатой по духу страны.

Народ, судя по его произведениям, способный на высокий молитвенный экстаз, на фанатизм, на страстность, на мистицизм и в то же время на глубокий реализм, на шутку, смех, на горькую иронию.

Путешествие наше, сверх обыкновения, сопровождалось несколькими неудачами. Первая из них была та, что мы приехали в Испанию через несколько дней после закрытия выставки произведений художника Доменико Теотокопули (Эль Греко). Картины его были собраны со всех концов Испании. Я очень сожалела, что упустила случай шире и полнее познакомиться с произведениями этого своеобразного художника.

Вторая наша неудача была в том, что нам пришлось ехать в Испанию летом, когда зной в этой стране бывает так трудно переносим. На железных дорогах, кроме духоты и жары, нас одолевала еще пыль.

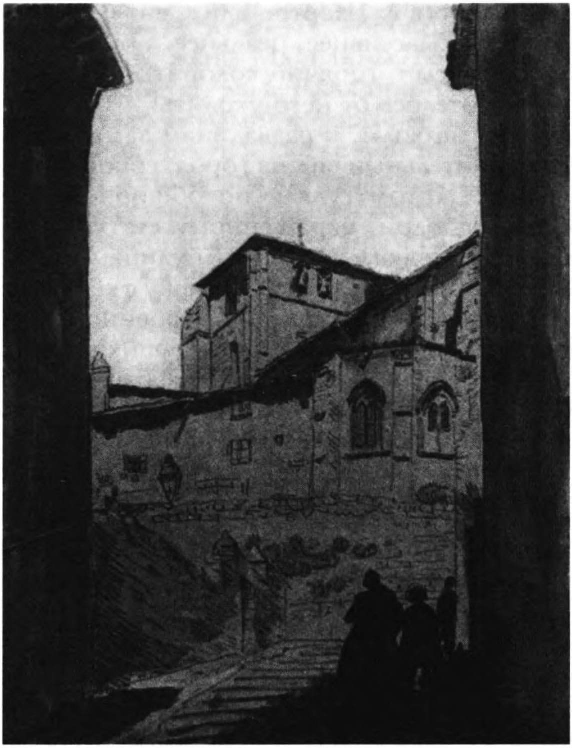
От этих причин, от сухости и континентальности климата у меня начался бесконечный бронхит с раздражением и воспалением глаз. Я старалась преодолеть мое болезненное состояние и работала сколько могла. Это была причина, из-за которой мы очень сократили наше пребывание в Испании, особенно под конец, когда я совсем расхворалась.

Третья неудача состояла в том, что мы не знали испанского языка, а по-французски и по-немецки они нас не понимали или не хотели понимать. В этом отношении итальянцы приветливее и внимательнее к иностранцам. Испанцы не делают ни малейшего усилия, чтобы понять путешественника. Надуваются, сердятся и гордо молчат.

С нами собралась ехать в Испанию знакомая, молодая художница Лидия Никандровна Верховская. Мы уговорились встретиться в Париже, откуда уже вместе уехали в Испанию.

Ехали мы через Байонну. Вечером на следующий день были уже в Бургосе — главном городе Старой Кастилии.

По дороге мы несколько раз проезжали тоннели, пересекая Пиренейские и Кантабрийские горы. И много цветущих, зеленых долин мелькало мимо нас. Целые заросли, усыпанные яркими цветами олеандров и рододендронов, украшали их. Выше на горах росли дубовые и хвойные леса. На лугах паслись стада молодых быков — будущих участников боев.



Улица в Бургосе. 1914

Река Арланзон протекает через Бургос. Хотя она широка, но воды в ней было мало, и везде проглядывали мели. Город примыкает к небольшому холму.

На его вершине — развалины старинного замка. Бургосский собор очень красив. Он основан в 1221 году. Построен из белого известняка, аналогичного мрамору. Строился он на протяжении трехсот лет. Трудно передать словами его красоту. Стиль готический, заимствован, видимо, у французов, но претворен гением строителей в нечто отличное от французской готики. Он не так воздушен, не так стремительно несется вверх, как,

например, собор в г. Шартре или Сент-Шапель в Париже. Он шире, массивнее, реальнее. От времени собор принял желтоватый, горячий колорит. Был он так красив! Мне не хотелось от него уходить!

Поднялись на холм, к развалинам замка, оттуда открывался пленительный вид на город, собор и на окрестности вокруг. Потом гуляли по обширному бульвару Пазео-дель-Эсполон, украшенному статуями королей. Бродили по маленьким старинным улицам. Я рисовала. Попали случайно на народную ярмарку с каруселями и со всякими забавными зрелищами. Особенно нас удивило шествие грандиозных кукол, достигавших второго этажа домов. По-испански их зовут «Джигантонес и Джигантиллос». Среди них были куклы, изображавшие короля и королеву, патера, кормилицу, крестьян, мавров, цыган и цыганок. Вся эта процессия двигалась по улицам города, сопровождаемая оживленной и смеющейся толпой...

* * *

Следующий город был Мадрид – столица Испании. Поселились мы в отеле «Терминус», недалеко от центра.

Конечно, сейчас же по приезде помчались в галерею Прадо[337]. Какие сокровища мы там увидели! Шестьдесят вещей Веласкеса. Целый зал его произведений! Боже мой! Какие шедевры! Мне хотелось сразу все видеть, но и я вначале быстро перебегала в глубоком восхищении от одной картины к другой. Потом, немного овладев собой, я более спокойно и подробно принялась за их осмотр.

Прошло тридцать лет с тех пор, но воспоминание о пережитых чувствах, вызванных этими картинами, живет свежо и незабываемо в моей душе. Такова была сила впечатления от них. Многие я давно уже знала по снимкам. Буду говорить только о тех картинах Веласкеса, которые особенно ярко сохранились в моей памяти.

Картина «Статс-дамы» («Las Meninas») совершенно очаровала и покорила меня. На ней художник изоб-

разил самого себя, в то время, когда он пишет портрет Филиппа IV и его жены Марианны. Между ним, королем и королевой стоит маленькая принцесса Маргарита, окруженная статс-дамами, которые ее занимают и развлекают. Группа, полная движения, правды и необыкновенной прелести. С правой стороны картины изображены карлица, карлик и большая собака.

Передний план освещен дневным светом. В глубине комната тонет в мягких, сумеречных тенях. За спиной у художника висит зеркало, в котором видны позирующие король и королева.

Вся эта картина – олицетворение жизни, правды и непревзойденного мастерства. Тонко, верно переданы разные планы групп в их световой перспективе. Живопись проста, никакого брио, никакой манерности, никакого желания у художника блеснуть своей техникой.

Все тонко, характерно, жизненно и вдохновенно.

Картина «Сдача Бреды» («Las Lanzas»), кроме совершенства техники, привлекательна по своей трактовке Веласкесом этого исторического эпизода – передача ключей крепости голландским комендантом испанскому полководцу Спиноле. В позе и движении испанского полководца чувствуется столько благожелательного отношения к своему побежденному противнику. Группы воинов обеих сторон жизненны и естественны в своих движениях и живописно рисуются на фоне широкого пейзажа. Двадцать восемь копий испанских воинов удачно нарушают однообразную линию пейзажа и сосредоточивают взгляд зрителя на средней, главной группе...

Картина «Ткачихи ковров» («Las Hilanderas») великолепна по передаче нежнейших переливов света, который обвевает контуры действующих лиц. Фигуры работниц в их непринужденных движениях убедительны и жизненны. Воздушное пространство, в котором играет солнечный луч, передано с полным совершенством. Я не припомню ни одного из старинных художников, который так близко подошел бы к XIX веку с его пленэром и импрессионизмом, как Веласкес, как этот гениальный севильянец[338].

Теперь о портретах Веласкеса. Они бесчисленны и рассеяны по всем галереям мира.

В Прадо я видела ранней работы Веласкеса поясной портрет Филиппа IV в молодости и другой его портрет во всем черном, в простой и благородной позе. Я вспоминаю портреты более позднего времени: Филиппа IV, его брата Фердинанда и малолетнего сына короля — дона Бальтазара — все в охотничьих костюмах. Еще видела портреты Филиппа IV на коне, также его всемогущего министра герцога Оливареса и портреты карликов и шутов короля[339].

Когда я смотрела на все эти портреты, я думала: «Какие непривлекательные, неинтересные модели для художника были король Филипп IV и все его близкие». Апатия, расслабленность отражались на их бесцветных лицах. Никаких признаков внешней красоты форм, линий, колорита. У женщин безобразные, сковывающие их движения платья. И, несмотря ни на что, портретный гений Веласкеса проявил себя во всю свою глубину и силу.

Портреты поражают своей жизненной правдой, простотой и необыкновенным умением передать внутреннюю сущность модели, ее характерные черты. При этом чувствуется, что Веласкес скорее подчеркивал неприятные черты модели, чем их прятал или смягчал. Может, потому они так глубоко убедительны.

Живопись доведена до высшего совершенства. Если можно так выразиться, до «самоотречения». Она не есть цель художника. Она для Веласкеса есть только совершенный способ на холсте создать жизнь в ее глубокой правде. «Одухотворение холста» — вот чего достиг художник в своих работах.

Стою перед портретом, и мне кажется, что человек на портрете жив, что он дышит, что сейчас шевельнется. Подойдешь ближе, к самому холсту — тонкий, еле заметный слой краски лежит на нем. Ткань холста, его нити ясно видны через прозрачный слой краски. Как будто ничего на холсте нет. Нет следа кисти. Чем создавал художник свои произведения — воздухом, светом?

Веласкес – величайший портретист из всех художников мира. Я мысленно пробовала его сравнить с другими старинными мастерами. Вспоминала портреты Рубенса – грубы, вульгарны. Портреты Ван Дейка – манерны, слащавы. Даже Тициан, Тинторетто, у которых Веласкес бывал в Венеции и, может быть, учился, кажутся при сравнении с ним как-то тяжелы, чувствуется «краска» (в лучшем смысле слова).

Вспоминала художников: Леонардо да Винчи, Рембрандта, Корреджо и многих других. Они владели в совершенстве живописью, формой, композицией – всеми элементами, составляющими сущность прекрасной живописи. Глядя на произведения Веласкеса, не думаешь о живописи. Он просто дает на холсте трепещущую жизнь во всей ее мудрой простоте. Он маг, он волшебник, он гений! Отсюда понятно мое преклонение перед ним. Еще в моей памяти встают его картины более раннего периода, где живопись более осязательная, более корпусная. «Кузница Вулкана», «Пьяницы» («Los Borrachos») и два пейзажа виллы Медичи в Риме[340]. В этих пейзажах Веласкес широкой, свободной манерой передал свет и воздух окружающей природы. С трудом уходишь от его картин.

Дальше в галерее я видела других испанских великих художников: мрачного, трагичного реалиста Рибейру, Сурбарана с картинами, полными молитвенного аскетизма и величественного покоя. Наконец, знаменитого Мурильо. Я никогда не любила его за какую-то сладкую мягкость и нежность[341].

Отдельно от этой группы испанских художников стоит Доменико Теотокопули (Эль Греко), критский грек, который в 1575 году поселился в г. Толедо, где главным образом работал. Он был учеником Тициана и Тинторетто, но скоро отошел от традиций итальянской школы и выработал свой собственный, своеобразный стиль. Вот его-то произведения, как я уже говорила, нам не удалось застать собранными на его персональной выставке.

Живопись Теотокопули полна богатой, насыщенной, красочной силой. В Прадо я видела его «Крещение», «Распятие» и «Воскресение» и потом много его вещей – в городе Толедо[342]. Сочетание его красок очень неожиданно, особенно для того времени. В его колорите, в его живописной гамме преобладают тона: серый, желтый, синий. Получается своеобразная, удивительной красоты гамма красок. Кисть его нервная, возбужденная. Человеческие фигуры вытянуты, часто в напряженных, неестественных позах. Но каждая его картина в общем своем колористическом ансамбле действует на зрителя как могучий и своеобразный звуковой аккорд.

Теотокопули не только имел влияние на искусство последующих поколений испанских художников, включая сюда и великого Веласкеса, но влияние его отразилось и на произведениях европейских художников XX века.

Еще великий Гойя. Как живописец он остался мне чужд, особенно рядом с Веласкесом. Но его бесчисленные рисунки, офорты, литографии, совершенные по исполнению, поражают огненным темпераментом и остротою восприятия жизни со всеми ее отрицательными сторонами. Но все искусство Гойи с его демонизмом и дикой фантастикой мне было тяжело и неприятно[343].

Не могу не упомянуть о великолепном собрании французов – «жемчужине» Прадо. Никола Пуссен, Клод Лоррен и Ватто сверкают красотой и радуют душу своей восхитительной живописью[344].

Посетителя галереи удивляет необыкновенная сохранность и свежесть картин, находящихся там...

* * *

Каждый день, пока мы были в Мадриде, мы ходили в Прадо и там без конца пропадали. Под влиянием этих впечатлений все остальное как-то померкло в наших глазах.

Сам город мало привлек наше внимание. Он был раскален летним солнцем, и трудно было его обозревать.

Наблюдали на улицах испанскую толпу. В ней преобладал черный цвет. Испанки, несмотря на палящее солнце, ходили без шляп и зонтиков, в легких кружевных косынках, закрываясь от солнца веерами. Если в толпе проходила дама в шляпе и перчатках, это был неоспоримый признак, что она иностранка. Испанки прекрасны в ранней юности, так же как и итальянки, но они быстро с возрастом полнеют, и неуловимая юная прелесть отлетает от их красоты.

Испанцы мужчины произвели на нас более сильное впечатление. Главная их красота, или, лучше сказать, «стиль», состоит в посадке головы, в гордой осанке, в медленных, важных движениях.

Здесь я должна оговориться, что все мои впечатления от Испании и ее народа, вследствие краткости нашего пребывания там, были беглы и поверхностны...

Ездили мы и осматривали дворец Эскориал[345], выстроенный королем Филиппом II. Это грандиозное, гигантское здание. Я не помню в Европе большего. Архитектура его тяжела, скучна. Дворец производит впечатление не то тюрьмы, не то монастыря или крепости — до того его постройка угнетающе мрачна.

Внутренность дворца богато украшена скульптурой. Есть «Распятие» Бенвенуто Челлини[346]. Много картин итальянских художников, особенно венецианцев. Есть, между прочим, картина Теотокопули «Св. Лаврентий». Очень богата по насыщенному колориту. Картина Веласкеса «Братья Иосифа, показывающие его одежды их престарелому отцу Иакову» на меня произвела большое впечатление[347].

Глядя там на картины Теотокопули и Веласкеса, я думала, что можно, не сомневаясь, решить, что живопись Теотокопули имела влияние на формирование живописного гения Веласкеса.

Устав до полусмерти, мы, выйдя из Эскориала, обошли его стены и очаровательно устроились завтракать на земле в молоденьком сосновом лесу. Мы с волчьим аппетитом быстро покончили с хлебом, ветчиной, сыром и

с содержимым плетеной пузатой бутылки. И как упоительно там было! Не хотелось уходить.

Вспоминая этот завтрак, я и сейчас слышу запах хвои и смолы молоденьких сосен, разогретых полуденным солнцем, среди каменистой, песчаной равнины, в тени высокой ограды Эскориала...

* * *

Через несколько дней мы из Мадрида уехали в Сеговию. Какой живописный городок! Он лепится на крутой и высокой скале и точно сыплется сверху каменными домишками и живописными уличками. На самом верху расположен собор, а на остром конце скалы, имеющей форму утюга, возвышается дворец Алькасар XI века — характерный образчик старинного замка Кастилии.

Но всего интереснее и живописнее в Сеговии, помимо ее средневековых церквей и монастырей, старинных городских ворот и стен с древними башнями, — это ее акведук («el Puente»). Постройка его относится ко времени римского императора Августа. Акведук берет воды с высоких гор Сиерра-Фуэнфриа. Пройдя по долине, достигнув Сеговии, он пересекает ее предместье и верхнюю часть города в виде каменного моста, покоящегося на высоких гранитных столбах, иногда в два этажа. Необыкновенное зрелище представляет он. Сквозь его аркады (их 119) видны соседняя долина, дома, улички и площади этого маленького живописного городка.

Я была в восторге! Бегала, смотрела и работала, много работала. Вспоминаю один день, редкий для Испании. Вдруг налетела туча, и полил крупный дождь. Пришлось бежать домой. Не теряя времени, из окна нашей комнаты сделала акварель: на первом плане угол дома, черепичная крыша, внизу проходит улица, и все пересечено потоками дождя.

Дождь затянулся на целый день. Я нетерпеливо заглядывала во все окна, отыскивая что-либо интересное нарисовать и страдая от сознания, что теряю драгоцен-

ное время. В конце концов забралась в какой-то чулан, заваленный ломаной мебелью, седлами и всяким хламом. В узенькое окно был виден (хотя только частью) собор Сеговии — базилика XVI века. Освободив окно от пыли и паутины, я устроилась там работать, сделав акварель. Мне удалось ее окончить. Эта вещь сейчас находится в Вологодском музее...

В Сеговии был огромный античный амфитеатр, где происходили бои быков. Мы узнали, что сюда собирается из Мадрида приехать знаменитый тореадор, который в ближайшее воскресенье будет выступать в бое быков. Случайно увидели мы из нашего окна, привлеченные шумом на улице, как к дверям гостиницы, бывшей напротив нашей, подъехала открытая коляска, в которой сидел знаменитый тореадор, или эспада. Он был в национальном костюме, который своей яркостью и пышностью нас поразил.

Огромная восторженная толпа встречала его.

В те дни мы прочли в газете, что несколько дней тому назад во время боя быков в Мадриде, когда этот тореадор вонзил в затылок быка шпагу, бык с такой силой мотнул головой, что шпага стрелой взлетела на воздух, потом упала в первый ряд публики, убив наповал мальчика.

Сергей Васильевич, несмотря на то что не одобрял этого зрелища, все-таки пошел на бой быков, подгоняемый любопытством. Меня и нашу спутницу он уговорил не ходить, не надеясь на наши нервы. Но и сам он не выдержал. После первого заколотого быка, когда вывели второго, потрясенный до глубины души кровавым зрелищем (гибель лошади особенно его поразила), он поспешно стал выбираться из толпы, чем вызвал негодование вокруг. В ужасной тесноте ему приходилось шагать по чужим ногам. Домой Сергей Васильевич вернулся очень взволнованный и о бое быков ничего не рассказал...

Очень запомнилась мне одна наша прогулка. Это было под вечер. Спустились мы по крутым, каменистым улицам Сеговии в соседнюю долину. По живописной доро-

ге, вдоль быстрого, бурного потока, мы обогнули город, имея его с левой руки. Пройдя по дороге довольно далеко, мы перешли мост и оставили поток. Отсюда дорога пошла, как бы зажатая с обеих сторон. Слева — крутая скала с городом, увенчанным Алькасаром и собором, справа поднимались крутые холмы. Склоны их были почти вертикальны и прорезаны многими пещерами. Цвет почвы этих холмов был темно-красного цвета. Входы в пещеры были завешаны большими пестрыми рваными кусками материй, из-за которых выглядывали люди. Растрепанные, черноволосые и смуглые женщины, увидев нас, выбежали из пещер, окружили толпой, прося милостыню и предлагая погадать. Не было никакого сомнения, что эти женщины — испанские цыганки, судя по их характерным физиономиям и одежде. Предложение нам погадать было очень настойчиво. Мы поняли, что попали в «сложное положение», так как место, где мы находились, было очень пустынно. Кроме того, из пещер стали выходить и мужчины. Пришлось им дать в некотором роде «выкуп», и порядочный, чтобы они нас спокойно пропустили дальше.

Но мы об этом не жалели. Все, все кругом было так красочно, так живописно! Сколько во всем романтики, переплетенной с реальной действительностью!..

* * *

Когда мы гуляли, да и потом, в последующие дни, мы стали замечать, что к вечеру, и только к вечеру над Сеговией появлялось большое облако, всегда одной и той же формы — удлиненный овал, с одной стороны выпуклый, с другой стороны вогнутый и этой стороной обращенный к городу. Оно было всегда окрашено в золотисто-розовый цвет заходящего солнца. Момент его появления я не могла заметить: то ли оно откуда-то к вечеру приплывало, то ли рождалось тут. Но каждый вечер оно упорно маячило над городом, словно зацепившись за шпиль собора и башни Алькасара.

И мы решили, что это розовое вечернее облако есть необходимая принадлежность Сеговии — ее золотистый, воздушный покров.

Из Сеговии мы отправились в Толедо. По дороге с нами произошло забавное приключение, вызвавшее у нас много веселого смеха. Не расспросив хорошенько дорогу в Толедо и не зная, что нам предстояла пересадка, мы поехали дальше в том же поезде куда-то в глубь страны. Когда мы поняли нашу ошибку и когда нам с трудом объяснили, что мы едем по неверному направлению, нам стало ясно, что мы должны вернуться назад, взяв встречный поезд. А встречный поезд был только завтра, и нам надо было доехать до ближайшего города Мора, чтобы там захватить поезд. Пришлось ехать дальше еще довольно долго. Наконец приехали в Мора. Городок находился в семи километрах от станции, но до него нас довез городской омнибус.

Приехав в Мора, мы высадились перед воротами маленькой скромной гостиницы. Добродушный, толстый хозяин приветливо встретил нас, сразу увидев, что мы иностранцы, и почему-то приняв нас за румын. С этого момента у нас с хозяином начались сплошной смех и дурачества, так как ни он, ни мы не понимали друг друга. Изощряясь в остроумии, мы и он старались объяснить жестами и гримасами, что нам надо и что он может дать.

В конце концов хозяину удалось объяснить нам, что он решил сбегать за одним своим знакомым, говорившим по-французски, а сейчас он предлагал нам пройтись по городу. Это был крошечный городишко совершенно мавританского характера. Странный вид имели улицы — сплошные выбеленные стены без единого окна. Но когда мы заглянули в двери, то увидели, что окна низеньких домиков обращены во дворы. Дворы окружены легкими галереями. Посередине дворов фонтаны с водоемами и множество цветов, виноградных лоз и фруктовых деревьев. Все это производило впечатление типичного Востока.

С быстротой молнии распространилось среди жителей известие о невероятном «событии» — о приезде трех ино-

странцев. В городе начался всеобщий переполох. Женщины бросали свои занятия и с младенцами на руках выбегали из домов. Густая толпа обступила нас. Особенно усилилось между ними волнение, когда я стала рисовать. На их лицах было написано и любопытство, и напряженное внимание. Все женщины были одинаково одеты. Черное платье и на плечах красная вязаная пелеринка. При нашем возвращении в гостиницу большая толпа провожала нас, и хозяин счел необходимым, впустив нас, закрыть на замок чугунные ажурные ворота.

Любопытные женщины расположились перед воротами табором и стали наблюдать за всем, что делается во дворе, а главное – за нами, за каждым нашим движением.

Мы с нетерпением ждали обещанного нам испанца, говорящего по-французски. Наконец он пришел. Мы все трое обступили его, ожидая от него помощи в главном: когда и как нам можно будет отсюда выбраться.

Он любезно обратился к нам с вопросом:

– Parlez-vous français?

– Oui, oui, monsieur, – отвечали мы.

– Et moi – non! – был его неожиданный ответ*. В этих трех словах заключалось все его знание французского языка. Мы очень смеялись, и он с нами.

Итак, нам приходилось продолжать наш способ разговора, употребляемый среди немых, и... ничего. В конце концов мы хорошо поужинали, переночевали и очень рано, тотчас после рассвета, на том же омнибусе уехали на станцию. Когда мы садились в наш примитивный экипаж, нас окружило стадо овец. Я обратила внимание, что у каждой овцы был надет намордничек в виде маленькой плетеной корзиночки. Им запрещалось есть росистую траву...

В поезде ехали, садились или высаживались большие группы детей, и маленьких, и школьного возраста. Девочек сопровождали монахини в характерных платьях, в

* «Говорите ли вы по-французски?» – «Да, да, месье». – «А я – нет!» (*фр.*)

больших белых развевающихся чепчиках. Мальчики ехали под наблюдением патеров.

Это давало впечатление клерикальности страны.

Вскоре мы приехали в Толедо, в один из самых старинных испанских городов. Он был уже известен римлянам за два века до христианской эры. От начала VIII века и до конца XI века он был под властью мавров. Мавританское влияние в нем чувствуется и до сих пор.

Расцвет его продолжался до XVI века. За этот период христианами было построено много укреплений, церквей, монастырей, семинарий. Архитекторы и живописцы — французы, итальянцы, немцы, испанцы — строили здания, украшая их и наполняя шедеврами искусства.

Весь город с его зданиями представляет гигантский музей необыкновенной ценности.

Местоположение города великолепно. Он карабкается по гранитной возвышенности, омываемой с трех сторон величественным Тахо. Река течет между крутыми, гористыми берегами. Течет глубоко внизу могучая, полноводная. Но самое замечательное в ней — это окраска ее вод. Воды ее медно-красного цвета и текут спокойно-величаво, точно расплавленный металл.

На высоких крутых холмах, по другому берегу, тянутся бесконечные рощи оливковых деревьев, посаженных в шахматном порядке. Колорит их листвы — серо-голубоватый — гармонично вяжется с золотисто-рыжей почвой, где трава сожжена палящим солнцем.

Да и весь город из местного, желтого песчаника блестит на солнце, как золотой. Волшебная картина!

В моих воспоминаниях о Толедо мне гораздо ярче запомнились наши прогулки по городу и его окрестностям, чем собор Алькасар и другие замечательные здания с их великолепными произведениями искусства.

Меня, как художника, тянуло на лоно природы. Хотелось не только наслаждаться красотою чужой мне, но дивной природы, но и постараться ее запечатлеть. Сергей Васильевич торопился уехать из Испании ввиду того, что

бронхит мой и припадки астмы с каждым днем становились мучительнее.

Мы только три дня пробыли в Толедо и уехали в Севилью. Нам всем казалось невозможным оставить Испанию, не побывав в прославленной Севилье, а также и дальше в Кадиксе и оттуда... увидеть Африку. Хоть издали. Может, не увидеть, а только почувствовать ее берега. Где уж там увидеть — ведь от Кадикса до ближайшего африканского порта было около 100 километров.

Приехали в Севилью вечером после мучительнейшей дороги в пыли и духоте и сразу были обласканы. Отличный отель, чистота, ванны, просторные комнаты привели нас в хорошее настроение. Балкон наш выходил на площадь с великолепными финиковыми пальмами.

Сам город — столица Андалузии — очарователен. Светлый, приветливый, веселый. Город лежит на берегу Гвадалквивира и благодаря реке непосредственно связан с океаном.

Севилья — родина двух великих испанских художников: Веласкеса и Мурильо. Знаменитые музыканты прославили ее на весь мир. Оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», опера Бизе «Кармен» и опера Россини «Севильский цирюльник» проходят на фоне этого города и тесно связаны с ним. Этим Севилья стала родной и близкой каждому образованному человеку, к какому бы он народу ни принадлежал.

Еще есть блестящая страница в истории Севильи. В марте 1493 года Христофор Колумб вернулся из своего кругосветного путешествия. Открытие американского материка принесло большое оживление в международную торговлю Севильи. Вспоминаю его пышный надгробный памятник в соборе в Севилье.

В первый же день мы осматривали Алькасар. Любовались его внутренней отделкой арабского характера и гуляли по его волшебному саду с роскошной тропической растительностью.

Посетили и осмотрели собор. Он превосходит своей грандиозностью и красотою стиля все испанские собо-

ры, какие мы видели. Начали его строить в первые годы XV века и окончили через сто лет. Он был создан на месте старинной богатой мечети, построенной арабами.

Собор полон шедеврами искусства. Я не буду говорить о них. Для подробного ознакомления с ними потребовалось бы очень много времени, а мы торопились окончить наше путешествие по Испании из-за моей болезни.

Поднимались на башню Giralda – достопримечательность Севильи. Это старинный минарет, который до сих пор хорошо сохранился. Башня вышиною в 93 метра. Кверху она постепенно суживается, представляя по линиям красивый силуэт. Стены башни очень большой толщины. Мы подымались по внутренней лестнице довольно долго, пока достигли окон, прорезанных в этих стенах. Ее верхняя площадка украшена громадной бронзовой фигурой женщины, носящей название Giraldilla...

Несмотря на жару, мы много бегали по городу. Он произвел на нас чарующее, обаятельное впечатление. Дома города невысоки, светлых тонов. Но особенно привлекательны были дворы (patio) этих домов. Мы все старались в них заглянуть через ажурные решетки ворот. Дворы большей частью мощены плитами мрамора. В середине непременно фонтан с водоемом. Кругом двора идут аркады галерей и масса цветов, особенно роз. Двор – место, где семья проводит большую часть дня. Во время палящего солнца во дворе натягиваются большие полотнища (toldo), бросающие приятную тень. Еще нас восхищали своей красотой решетки балконов. Балконы висели почти у каждого дома.

Ходили к табачной фабрике, прославленной Проспером Мериме в его романе «Кармен». Пошли в полдень, когда работницы, после обеденного перерыва, возвращаются на фабрику. Нам хотелось видеть этих женщин, среди которых когда-то была и цыганка Кармен – героиня разыгравшейся драмы.

Один из дней мы употребили на поездку в Кадикс. Дорога была скучна и однообразна – каменистая, песчаная равнина.

31 – 44

Меня только заинтересовали кусты агав, посаженные вдоль железнодорожного пути. Огромный пучок толстых, сочных, в зазубринах листьев растет фонтаном, без ствола, непосредственно из земли. Листья голубовато-зеленого цвета. Из середины листьев стремится вверх длинный (до двенадцати метров вышиною), прямой и толстый ствол. Наверху пучки мелких цветов на коротких горизонтальных ветках. Ну, совершенно телеграфный столб! Удивительно нелепый цветок. Я слышала про агаву, что, создав такой грандиозный цвет, растение погибает...

Город Кадикс поражает блеском своих белых домов с плоскими крышами и с красивыми парапетами на них. Город имеет чистенький, нарядный вид. Расположен он на плоской скале и со всех сторон окружен океаном. Вода, вода кругом. Везде, куда ни глянешь, — дальний горизонт. Мы весело бродили по городу, но особенно нас влекло море. Мы пробрались на Pasco del Sur — бульвар на южной окраине города, идущий по самому берегу. У его основания плещут волны океана. Множество рыбаков удили рыбу, и это была очень живописная картина.

Мы хорошо пообедали. Ресторан наш находился на площади Castelar, на которой росли великолепные финиковые пальмы. Как чудовищные змеи, они лезли из земли, их гладкие, круглые стволы устремлялись вверх, рассыпаясь высоко в небе зеленым фонтаном.

Вечером мы уехали в Севилью, там переночевали, а потом через Мадрид отправились на юг Франции. Мы торопились оставить палящую Испанию.

Конечная цель нашего путешествия был маленький провинциальный городок Кре. Там нас уже ждала семья музыканта В.Г. Каратыгина. Его жена Ольга Никандровна приходилась нашей спутнице сестрой.

Там мы собрались провести конец лета.

Из Испании я везла довольно много работ — двадцать четыре акварели и альбом беглых набросков (тридцать четыре листа), сделанных в дороге из окна вагона. Большинство из этих работ впоследствии попали в музеи. Акварели «Лестница в Бургосе» и «Алькасар в Сего-

вии» были приобретены Третьяковской галереей. Музей Академии художеств купил у меня акварель «Улица в Сеговии», Астраханский музей – «Собор в Бургосе», Вологодский – «Сеговия». Много из испанских вещей попало в частные собрания: Трояновского, Юзефовича, Гавронской, Фрейнкеля, Нотгафта[348] и других.

* * *

Дорога из Байонны (там мы ночевали) через города По и Тулузу была очень живописна. Часто встречались по берегу рек По и Роны развалины старинных замков. Пиренеи отошли. Мы, не отрываясь, смотрели в окна и с нетерпением ждали Каркассонн – «седьмое чудо света». Мы обратили внимание – в поезд все время садились группы нарядных пассажиров, заполнивших вагоны. От них мы узнали, что все едут в Каркассонн на юбилейное празднование его тысячелетия и что туда из Парижа приезжает труппа знаменитых артистов. Они в этот день вечером собирались исполнять на открытом воздухе, на фоне старинных стен, драму Шекспира «Леди Макбет».

Мысль увидеть всю эту фантастичную картину нас так увлекла, что, подъезжая к Каркассонну, мы вслед за толпой выбежали из вагона. Спешно извлекли наши вещи, сдали их на хранение и стремительно побежали через современный городок к крутой и высокой скале, где громоздится своими стенами и башнями знаменитый Каркассонн. Мы – пыльные, утомленные, голодные, но у нас только одно желание – увидеть эту феерию, не опоздав к началу.

Редкая по фантастичности и странная картина развернулась перед нами. Представьте себе открытую площадь, спускающуюся по крутому холму. По ее склону идут полукругом бесчисленные ряды ступеней древнего римского амфитеатра. Ряды идут все вниз, вниз до небольшой площадки. Это и есть сцена. На ней происходит действие. Все ступени черны от людей. Амфитеатр и сцена внизу окружены старинными двойными стенами. Толщина древних стен настолько велика, что в старину



Каркассонн. Вход в замок. 1914

четверо лошадей с колесницей свободно могли проехать по их верху. Края стен зубчатые. Через небольшие промежутки возвышаются на стенах средневековые башни. Их пятьдесят шесть. Они прорезаны бойницами.

С левой стороны амфитеатра возвышается готический собор. На светлом небе, освещенном луной, он рельефно выделяется темной массой и как бы участвует в спектакле, исполняя роль передней левой кулисы. На всей площади — никакого освещения, кроме яркой луны. Она изливает серебристый свет на эту удивительную

картину. Только на сцене, где происходит действие драмы, горят смоляные факелы.

Сцена, когда убитого Банко несут на руках и все шествие подымается по лестнице и движется по широкой стене, в своем драматизме достигает апогея. Огни факелов, сопровождающие процессию, мелькают между зубцами стен и башен.

Дождавшись конца, мы побежали на поезд продолжать наше путешествие. Было ясно, что ни в одной гостинице мы на ночь не найдем помещения.

На следующий день мы приехали в Кре — маленький провинциальный городок на берегу Дромы.

Потекли тихие, спокойные дни. Астма оставила меня, и силы мои постепенно восстановились. Но впечатление от Каркассонна было в моей душе так сильно, так глубоко зацепило мое сердце художника, что я решила еще раз побывать в нем и, конечно, главное, там поработать. Сергей Васильевич разделял мое увлечение, и мы в середине июля уехали в Каркассонн.

Скажу несколько слов о нем. Этот диковинный городок существовал уже в римскую эпоху. Потом он был под властью вестготов и выдержал на протяжении многих веков борьбу за свое существование. Нигде в Европе не сохранился более чистый, выдержанный образец города-крепости Средних веков, чем этот удивительный городок.

Мы решили поселиться в центре Каркассонна. Но дороговизна гостиницы нас ужаснула, и мы собрались идти в другую, более скромную. Хозяин француз вдруг неожиданно спросил меня, не художник ли я, так как он заметил, что я держала в руках сверток, заключавший в ремнях мой складной стульчик, картон, бумагу и краски. Получив утвердительный ответ, он быстро повел нас в другой, роскошный номер, из окна которого открывался вид на Пиренеи, и на нижний городок, и на старинные стены и башни вокруг. Я вскрикнула от восторга, а хозяин любезно заметил: «Я всегда любил, ценил художников» — и предложил нам платить умеренную плату, бывшую нам по карману.

Гостиница была почти пуста. Только одна группа живущих в ней обратила на себя наше внимание. Какой-то высокий надменный старик с военной выправкой, одетый в штатское, и человека три молодежи толпились вокруг него...

Можно представить себе мой подъем и увлечение. Я целый день без отдыха работала.

Так прошли три дня, и вдруг... все взлетело на воздух. 19 июля (1 августа) внезапно прибегает к нам хозяин, отыскав нас между развалин, и кричит нам: «Война, объявлена война! Вам надо уезжать. Через час идет последний поезд, берущий частных пассажиров. Я помогу вам собраться и посажу на поезд».

Когда мы в конторе хотели расплатиться, хозяин отказался взять деньги, говоря, что ничего с нас не возьмет, так как мы далеко от родины, и он и его народ наши союзники в войне.

«Нет, нет, не возьму. Когда приедете домой, вам ведь предстоит далекая дорога, тогда мне и пришлете деньги». Так уговаривал он нас. Старик с окружавшей его молодежью внезапно исчез. Он, как нам сказали, был австрийский военный министр, который здесь отдыхал со своими адъютантами.

В поезде была чудовищная теснота. Так провели мы всю ночь, стоя в коридоре. Случайно в поезде познакомились с прелестной русской четой — Болдыревыми, с которыми разговорились. Решали вопрос, как безопаснее возвращаться в Россию. Они склонялись на путь по Средиземному морю, через Балканы, мы же предпочитали северный — через Париж, Англию, Норвегию...

Всеобщая мобилизация во Франции прошла на наших глазах круто, решительно, с полным достоинством и мужеством. Наш город сразу лишился всех мужчин. Цирюльни, пекарни и другие общественные учреждения на время остановились, потеряв своих работников, пока женщины не заняли их места.

Французы не любят воевать, но когда их к этому принудят, они безграничны в своем мужестве, стойкости и героизме.

Потекли тоскливые дни. Сергею Васильевичу и мне хотелось как можно скорее попасть в Россию, но дружественная нам семья Каратыгиных – двое детей и две женщины, – благополучие которых заботило Сергея Васильевича, уменьшала легкость нашего передвижения. Мы не знали, как нам быть, как и куда нам двинуться? Неожиданно пришла телеграмма от нашего друга Владимира Николаевича Аргутинского, который, живя в Париже, нас искал по всем уголкам Франции.

С этого дня мы почувствовали себя не такими потерянными и просили его дать нам подробные указания: когда и как нам ехать домой.

Настали бесконечные дни ожиданий, тревог и тоски по родине. Мы много шили для Красного Креста, приняв участие в союзе французских женщин, работавших на фронт.

Начиная с мэра города, все жители его к нам исключительно ласково и внимательно относились. Я вспоминаю с глубокой благодарностью незнакомых людей, которые так тонко и чутко понимали, как нам было тяжело в такое время жить далеко от родины.

Наконец пришла решающая телеграмма от Владимира Николаевича. Приведу здесь краткую запись двух дней моего дневника:

«Сумасшедший день! Получили письмо и телеграмму от Аргутинского, который торопит нас выехать вместе с Бенуа. Они сейчас в Париже. Но это невозможно. Чрезвычайно все взволнованы. Вечером была гроза. Бегали много раз к префекту, на почту и виделись с мэром города»[349].

Второй день. «Утром Сережа уехал в г. Баланс проделать формальности, вызванные военным временем, а мы занялись стиркой белья, рассчитывая ехать через два дня. Вдруг Сережа приезжает и заявляет, что через три часа мы должны выехать, и мы... выехали, уложив в чемоданы мокрое белье.

Всю ночь ехали, хотя не спали, но сидели на своих местах. Многие пассажиры, узнав, что мы русские,

подходили к нашему Олегу, посмотреть на «русского мальчика»...[350]

На следующий день в пятницу мы были в Париже. Узнав, что линия Париж—Гавр свободна, мы переехали на вокзал Сен-Лазар и там, оставив Каратыгиных и вещи, поехали в русское посольство. Владимир Николаевич встретил нас тепло и радостно. Приготовил список тех формальностей, которые нам надо было проделать, чтобы выехать из Парижа. Мы пришли в ужас от предстоящих нам мытарств. Еще он передал деньги, английским золотом, оставленные нам Александром Николаевичем, и заранее взятые билеты на английский пароход «Вега». Он уходил из Эдинбурга на Берген во вторник. Нам нельзя было на него опоздать. Наш друг настойчиво советовал не задерживаться в Париже ни на один лишний день. Сообщил, что немцы в тридцати километрах от города. Париж был неузнаваем. Где веселая нарядная толпа? Где смех и песни? Город опустел. Все вокзалы оцеплены солдатами. Огромные толпы перепуганных иностранцев метались по разным посольствам, префектурам, полиции, вокзалам за получением разрешений. Везде бесконечные очереди. Палящее солнце.

В тот же день узнали, что линия Париж—Гавр перерезана немцами. Оставалось ехать через Булонь. Берем билеты, сдаем наш большой багаж в Булонь и на следующий день, встав в 5 часов утра, едем на вокзал. Там мы услышали, что линия на Булонь перерезана немцами. Мы были в отчаянии, главным образом от потери багажа. В нем находились все работы Лидии Никандровны. Мои я, к счастью, везла с собой в маленьком чемодане. Решили брать билеты на Дьепп — последняя возможность выехать из Парижа. Это сопровождалось опять бесконечным стоянием в хвостах железнодорожных контор, префектур и полиции.

А Владимир Николаевич настойчиво требовал нашего выезда из Парижа. При нас начали падать на город первые немецкие бомбы.

В городе чувствовалось чрезвычайное напряжение, вызванное близостью немецкой армии.

Пароход из Дьеппа в Англию должен был отплыть в понедельник. Сейчас суббота. Сергей Васильевич проявляет ему присущую настойчивость, чтобы уехать из Парижа в Дьепп в воскресенье, несмотря на отрицательные сведения, данные ему железнодорожной конторой в бюро справок. Он едет на вокзал и там от одного служащего узнает, что поезд в воскресенье есть, но служебный, и что пассажиры рискуют быть высаженными, если того потребуют обстоятельства.

«...Встали опять в пять часов утра и со страхом едем на вокзал. Прямо ноги подгибаются от волнения — возьмут ли нас на поезд? Много иностранцев. Долго стоим у решетки. Оттягиваются руки от багажа, но с помощью носильщика занимаем места и, слава богу, трогаемся из Парижа с чувством глубокой грусти, думая о его будущем, о проклятых немцах и об их вандализме. Несколько раз поезд останавливается среди поля, и наши сердца падают от страха. В конце концов приезжаем в Дьепп...»[351]

К вечеру мы узнаем, что линия Дьепп—Париж прервана немцами и наш поезд был последним. Какое счастье, что нам удалось выехать в воскресенье!

На следующий день, в понедельник, мы садились на пароход. Посадка была кошмарна. Огромная толпа скопилась на берегу перед загороженными сходнями, спущенными с парохода. Солнце палило немилосердно. Под ногами был глубокий песок и какие-то рельсы, в которые постоянно попадали мои ноги и в них ущемлялись. Люди немилосердно жались как можно ближе к сходням и давили друг друга. Мы видели в обмороке помятого мальчика лет шести, которого отец извлек из толпы и положил себе на плечи. Мы боялись за наших детей. Так под палящим солнцем, в невероятном напряжении, мы провели несколько часов. Вдобавок началась паника, так как прошел слух, что немцы идут на Дьепп и что этот пароход последний.

Когда попали на пароход, переполненный до отказа, и Сергей Васильевич усадил меня в кресло, я начала плакать — нервная реакция от всего пережитого за последние дни. Какая-то незнакомая пожилая чета американцев стала меня утешать, говоря, что мне нечего бояться переезда, так как море совершенно тихо, спокойно и качки не будет. Но слезы все текли по моему измученному лицу. Они отошли, но через несколько минут старик американец вернулся и принес мне апельсин, продолжая меня успокаивать.

К вечеру мы приехали в Фолькстон, а оттуда в Лондон, где преблагополучно нашли наш багаж, прибывший из Булони.

Из Лондона ночью через всю Англию ехали в Эдинбург. Как только рассвело, я отправилась в коридор и, не отрываясь, смотрела на Англию. Мимо мелькали промышленные и фабричные города из красного кирпича, изумрудные луга и пастбища, обширные, великолепные парки. Утром приехали в Эдинбург и там неожиданно встретились с Бенуа и всей его семьей, и с этого дня мы уже ехали вместе. Посадка на английский пароход «Вега» была в порту Лис.

Настроение всех нас на пароходе было не слишком веселое. Мы знали, что за три дня около Ньюкестля немцы потопили четыре парохода.

Наш комфортабельный пароход, переполненный людьми, шел окруженный английскими подводными лодками. Они ограждали его от немецких хищников. Море было сравнительно спокойно. Дул бодрый морской ветер. Александр Николаевич был молчалив, сумрачен и, нахлобучив на глаза кепку и подняв воротник, сосредоточенно о чем-то думал, сидя на палубе.

Казалось, все было спокойно, но вдруг мы почувствовали какое-то волнение среди команды парохода. Машина как-то затрепетала, потеряв обычный ритм, замедлила свой ход и потом остановилась. Пароход стал качаться на одном месте. И мы увидели, что нас окружила какая-то эскадра. Пять, а может, и больше судов, серых, огром-

ных, как плавучие крепости, окружили нас. Они были далеко, и трудно было определить, какой национальности они были — английские или немецкие. Мы качались на месте, подчиняясь их приказу, пока суда сужали свой круг вокруг нас. Это был страшный момент, пока не стало ясно, что это английская эскадра. Легкий бот подошел к нашему пароходу, английские офицеры поднялись наверх и стали проверять документы... Больше никаких событий в дороге не было.

На следующий день вечером мы подходили к Бергену. Необыкновенная картина развернулась перед нами. Темная бархатная ночь. Над головой бездонное небо, усеянное мерцающими звездами. На высоком берегу бесчисленные яркие огоньки, точно звезды с неба просыпались на землю.

Утром мы уехали из Бергена. Грандиозный пейзаж развертывался перед нами, когда мы подымались и переваливали через Скандинавские горы. К сожалению, мы ехали очень быстро, в экспрессе.

Поезд наш вертелся как угорелый. Часто мы видели свой собственный хвост. Красота фиордов была поразительна. Я стояла у окна и торопилась набрасывать красками в свой блокнот мелькающие мимо чудные виды. Сергей Васильевич подхватывал мои листы, нумеровал их и складывал вместе. Образовался альбом из 50 акварелей...

Какой божественный пейзаж! На первом плане громоздились горы, быстро передвигаясь и то и дело открывая сине-сизые дали, замыкавшие тихие, глубокие фиорды. Ярко-красные домики, как огоньки, окаймляли их берега. Мы так высоко поднялись, что на некоторых остановках выбегали из вагона, чтобы походить по глубокому снегу, а солнце жарко пекло.

Норвегия — прекрасная страна!

Вечером мы приехали в Христианию (Осло), а на следующий день уехали в Стокгольм, где через два дня сели на пароход, чтобы переехать в Раумо. Там мы были уже почти дома.

В Ботническом заливе мы были свидетелями, как утром на рассвете одиннадцать военных немецких судов окружили русский пароход «Улеаборг» и, расстреливая, топили его. Капитан поднял на нашем пароходе шведский флаг и стал поспешно удирать, насколько позволяла машина. Положение наше было очень напряженное. Но немцы, увлеченные своим зверским делом, видимо, сочли наш маленький пароход не стоящим внимания...

* * *

Мы дома, у себя на родине. Отдохнув несколько дней от тяжелой дороги, я энергично принялась за работу. Пересматривала все, что привезла из Испании, Каркассонна и Кре. Много приходилось заканчивать, дорабатывать, приводить в порядок. Рисунки и акварельные наброски из окна вагона в Испании (тридцать четыре) и в Норвегии (пятьдесят) я наклеила в альбомы. На основании привезенных этюдов писала новые вещи. Ясно видела, что в последние три года я сильно двинулась вперед в акварельной живописи. Краски стали насыщеннее, полнозвучнее. Кисть свободнее, решительнее. Весь характер живописи более изощренный, а синтез глубже и смелее... Но война, война...

Мне хотелось принять участие в событиях вокруг, быть чем-нибудь полезной. Но как? Как?

Даю свои вещи на выставку картин в пользу лазарета деятелей искусств, еще на выставку в пользу пострадавших бельгийцев. Посылаю картины на выставки в Вологду, в Киев[352]. Кроме того, наш кружок художников организовал лотерею из собранных картин художников. На вырученные деньги решили устроить маленький лазарет[353] из семи кроватей. Энергичную и добрейшую Анну Карловну Бенуа просили быть заведующей этим лазаретом.

Среди дел и всяких хлопот мне вспоминается один маленький эпизод, который тогда очень меня тронул.



Венеция. 1914

Надо было продавать билеты на устроенную нами лотерею. Наше общество просило меня и еще одну знакомую даму отвезти билеты Александру Яковлевичу Головину. Его можно было застать днем главным образом в Мариинском театре, где он работал декорации. Мы туда и поехали.

Хотя он был членом нашего общества, выставляя на выставках «Мира искусства» и бывая на наших деловых собраниях, но близости у него с нами не было.

Огромная мастерская, где он работал, находилась как раз над сценой Мариинского театра. С трудом нас пропустили к нему. Когда мы, постучав, открыли двери и вошли, нам представилось очень обширное помещение и, как мне показалось, не очень светлое. Головин был на другом

конце мастерской. Он обернулся на стук двери и, увидев нас, пошел навстречу. Он быстро и близко подошел к нам и вдруг неожиданно, дотрагиваясь до полу вытянутыми пальцами, по старинному обычаю сделал мне низкий земной поклон со словами: «За ваше искусство, Анна Петровна...»

Можно легко представить мое смущение...

* * *

Приходилось мне заниматься и делами нашего общества, так как я уже второй год состояла его казначеем и членом выставочной комиссии. Довольно много времени уходило на все это[354].

Начала писать маслом портрет Сергея Васильевича в его университетской лаборатории. Взяла его в тот момент, когда он, сидя на высоком табурете, вдруг поворачивается к посетителю с вопросом. На плече неизменное полотенце. Для этого портрета я сделала два этюда. Один – гуашью. Быстрый этюд головы и плеч. В нем я ставила задачу найти и закрепить верное отношение силы тонов лица и одежды к фону лаборатории.

Другой – акварелью. Очень тщательно нарисованный, документальный этюд лаборатории со скляночками, бутылками, паяльным столом, ведром и тому подобным. Обстановка в лаборатории должна была служить фоном для портрета...[355]

Весной мы уехали к Анне Алексеевне Рачинской в ее имение «Бобровку».

Незадолго до нашего отъезда Сергей Васильевич купил породистого щенка – немецкого бульдога, белого с черным пятном. Он был очень забавен и впоследствии вырос в доброго, умного и храброго пса – нашего верного друга Бобби...

Пользуясь первыми днями пребывания Сергея Васильевича со мною в деревне, я интенсивно продолжала там писать этот портрет на большом холсте, в натуральную величину.

Я знала, что Сергей Васильевич не рассчитывал жить в деревне и отдыхать. Он торопился в лабораторию работать на оборону страны. В начале войны возникла большая потребность в толуоле. Состоя заведующим химической частью завода «Нефтегаз», Сергей Васильевич принял деятельное участие в нахождении способов получения толуола из нефти.

За все лето он еще раз приезжал ко мне в деревню, и то только на два дня.

Июнь–август 1944 г.

X

КИСЛОВОДСК, БАКУ, БАТУМ

Я быстро вскакиваю утром с кровати, бегу к балконной двери и отдергиваю тяжелую драпировку.

Передо мной — непривычный пейзаж: пирамидальные тополя и низкие крыши. Безоблачное небо и солнце! Солнце заливает всю комнату. Освещает стены, пестрый ковер и бросает яркие лучи на моего больного мужа.

Сейчас война. Сергей Васильевич с начала войны напряженно работал на оборону страны, не отдыхая летом. И переутомление сказалось. Осенью он заболел ангиной, она осложнилась нефритом и туберкулезом легких. Врач настоятельно требовал немедленного выезда на юг.

Вот почему мы среди зимы, преодолев большие затруднения (все южные курорты были заняты ранеными военными), оказались в Кисловодске...

Стучат в дверь. Это молодая казачка принесла молоко. Крупная стройная женщина с ярким румянцем на загорелом лице. Ее большие темные раскосые глаза успевают обежать все углы комнаты, пока она наливает молоко в кувшин. Я прини-

маюсь его кипятить. Начинается утро, полное мелких забот и суеты.

Наконец мой муж накормлен (он на строгой диете). Потом он тепло одевается, и я поверх всего заворачиваю его, как мумию, в большой темный плед и помогаю ему лечь на балконе, на солнце. Он уже давно торопит меня идти на воздух:

«Иди, иди работать, моя дорогая! Я сам что надо сделаю! Иди!»

Время уже после полудня. Я быстро выбегаю из гостиницы с мыслью о возможности предаться моему любимому искусству. Природа кругом меня такая сияющая и радостная!

Скоро тревога о моем дорогом больном стихает под влиянием солнца, воздуха и движения.

В парке – ни души! Какое счастье! Мое общение с природой может быть еще ближе, глубже, интимнее.

Я иду по берегу Ольховки. За морозную ночь потянулись с берега навесы льда над водой, пытавшиеся сковать ее бег. Но солнце с полудня так сильно греет, что лед на глазах тает, ломается, и его уносит водой.

Я иду по самому краю льда и своей тяжестью и с помощью палки отламываю большие куски, которые, перевертываясь, уплывают вниз. Промочив ноги и обрызгав платье, с веселой, радостной душой я отправляюсь дальше, вверх по речке.

Слева возвышается холм. Я взбегаю на него, и оттуда открывается чудесный вид. Внизу под ногами чаща оголенных зимним морозом деревьев и кустарников. В глубине течет Ольховка, за нею ряд серозеленых стройных пирамидальных тополей. Они прозрачны, и их тонкие безлистные ветви устремляются вверх параллельно стволу и напоминают очертаниями длинные метлы, вставшие дыбом. За тополями по крутому спуску извиваются гряды огородов, а за ними рассыпался город. Домики, розовые, голубые, зеленые и белые, словно разноцветные камни, сверкают на солнце.

32 – 44

За ночь выпал снег. Но отсюда сверху я вижу, как под влиянием солнца с каждой минутой появляется все больше среди снега черных пятен. Каждая гряда острыми краями, каждый бугорок, выступ или край начинают чернеть среди белой пелены, и получается удивительно пестрая, но гармоничная картина. Снежный пейзаж по всем направлениям с причудливой изобретательностью исчерчен черно-золотистыми пятнами и штрихами. Словно черно-белый ковер, и на нем брошены яркие детские кубики.

Налево, где Ольховка делает крутой поворот, темное стадо коров дает этому аккорду еще большее звучание. Воздух и свет все связывают воедино, в необыкновенную гармонию.

Быстро принимаюсь за работу и, как всегда, чувствую свою беспомощность перед величием внешнего мира. Каждый новый лик природы, ее разнообразные проявления требуют от художника нового подхода, нового приема. Стараюсь понять, почувствовать и охватить.

Каждый день мне удается погулять и поработать. Мой муж за исполнением этого особенно следит.

И каждый день природа дает новые задачи. Сегодня все покрыто инеем. Иду к Храму воздуха. Черно-ржавые верхушки неопавших дубов четко выделяются на светлом небе. Красно-желтые кусты сопровождают дорогу, но краски смягчены покрывающим их инеем. Срываю несколько листьев. Они бархатисто-малинового цвета, с желтыми краями. От них идет терпкий аромат. Кажется, пахнет и солнечным летним днем, и морозом сегодняшней ночи. Кладу их за обшлаг рукава, чтобы принести кусочек природы моему дорогому больному.

Вот Красные камни. Они тоже совсем седые. Обернулась — далеко, в глубине долины лежит Кисловодск и переливается в светлой дымке разноцветными пятнами.

Когда я возвращаюсь, солнце уже низко. Начинает подмораживать. Тороплюсь домой.

Ларьки и лотки, которые днем облепляли перила моста и являли собой живописную картину с корзинами винограда, груш, краснощеких яблок, всякой снеди и яркого

барахла, внезапно исчезли. Один только знакомый, старый татарин, рябой и точно запачканный сажей, уже издали улыбается, сверкая зубами: «Что берешь? Хорош нуга, миндаль, орех? Что твоя душа хочет?»

Запасаюсь сластями и пытаюсь одолеть крутой и гладкий, как стекло, обледенелый подъем моста.

С уходом солнца картина меняется. Все застывает, замерзает, леденеет. Нависают с домов длинные ледяные сосульки, и речка глуше шумит. Люди то и дело падают на обледенелой земле. Уличная жизнь затихает. Все забираются в свои теплые углы.

Кисловодск зимой прекрасен. Нет людской толпы и с нею тесноты и суеты.

Городок зимою очень тих. Больных мало. Но зато в этом безлюдье особенно чувствуешь и воспринимаешь все бесконечное разнообразие зимних дней.

Так идет день за днем. Днем тает и течет, греет и сверкает, ночью все замерзает.

Но воздух и солнце берут свое. Утомленный организм моего мужа понемногу укрепляется, хотя болезнь почек не дает улучшений — слишком в воздухе резкие переходы от тепла к холоду...

Незаметно надвинулись рождественские праздники. Город вдруг переменил свое лицо. Понаехали толпы веселящегося люда из Москвы и Ростова. Татары и казаки приоделись. Запрыгали нелепые тройки с галдящим народом по обледенелым бесснежным крутым улицам. Ночью шум, музыка. Надо уезжать. Надо искать тепла и тишины. Решили ехать в Батум, предварительно получив разрешение от генерала Орлова. В то время Батум был крепостью. В двенадцати верстах от него, на пограничной линии, шли военные действия с Турцией.

В последний вечер перед отъездом, в сумерки, я и Сергей Васильевич (он уже понемногу выходил) решили пройтись. Вечер был холодный. Падал большими хлопьями снег. Мы медленно подымались по крутой улице, когда наше внимание было привлечено необыкновенной картиной. На противоположной стороне вид-

нелся маленький низкий домик с большим широким окном. Оно было ярко освещено двумя боковыми лампами и имело глубокий подоконник. За ним опускалась кружевная занавеска, мешавшая видеть внутренность комнаты. Окно модистки.

На подоконнике стояли в определенном порядке высокие деревянные подставки, на которых горизонтально висели большие темные дамские шляпы. И вот между этими шляпами ходил маленький мальчик лет трех, совсем, совсем голый.

Его толстые босые ножки бодро семенили по подоконнику. Он ручонками раздвигал подставки, пробираясь между шляпами, колебавшимися, как большие мотыльки. Его упитанное розовое тельце, ярко освещенное лампами, на фоне черных шляп и кружевной занавески удивительно красиво выделялось как какой-то прекрасный цветок. Мы перешли улицу, чтобы поближе на него посмотреть. Мальчик, заметив наши силуэты, подошел к самому стеклу и прильнул к нему лицом и обеими ручками.

Мы все стояли перед окном и не могли налюбоваться на это голое человеческое дитя в такой странной, необычной обстановке. Когда мы отошли, он опять стал ходить между шляпами.

Много раз мы оборачивались на эту очаровательную картину, в то время как стужа и падающий снег делали ее по контрасту еще более пленительной и странной.

Декабрь 1935 г.

БАКУ

Перед отъездом из Кисловодска в Батум Сергей Васильевич получил телеграмму из акционерного общества «Блаугаз». Он состоял в этом обществе химиком-консультантом и после начала войны занят был на заводе («Нефтегаз») выработкой способов получения толуола из нефти, крайне необходимого для войны.

Общество «Блаугаз» решило построить завод на юге России для получения толуола и остановилось на Баку. Общество хотело, чтобы Сергей Васильевич помог им выбрать место для завода. Узнав, что мы будем проезжать в Батум через Баку, члены этого общества, во главе с директором, просили Сергея Васильевича задержаться в Баку на несколько дней. А мы хотели прямо, не останавливаясь, проехать в Батум.

На станции Минеральные Воды они присоединились к нам, и дальше мы поехали вместе.

Когда мы были уже недалеко от Баку, мне вдруг показалось, что перед нами вдали развертывается низкая равнина с обширной рощей кипарисов. Подъехав поближе, я увидела, что это совсем не кипарисы, а бесчисленные нефтяные вышки.

Отдохнув немного, мы не удержались и в тот же день пошли посмотреть Биби-Эйбат, ближайший к городу нефтяной промысел. Ну и удивительное же зрелище представляли эти вышки! Они имели вид узких, высоких, слегка усеченных пирамид с поперечными перекладинами, делившими их на несколько этажей. Они были обшиты доверху железными листами, выкрашенными масляной краской в разные цвета: белый, желтый, темно-коричневый, красный. У многих вышек краска на листах облезла, закоптилась или выцвела. Каждая вышка была прикрыта колпачком — остроконечной маленькой крышей, под которой блестели один или два ярких глаза — два сквозных окошечка. Снаружи по вышке ползла вверх, иногда прямо, иногда зигзагами, легкая металлическая лестница. Вышки группировались то тесно, очень близко одна от другой, а то, отступая, разбегались в разные стороны. Они производили странное впечатление каких-то великанш, да еще разных повадок и характеров. Одни как будто бы дружески беседовали между собой, чуть склонив друг к другу свои верхушки, подмигивая глазами. Другие мрачно отвернулись, третьи грозно и угрожающе насупились. Около каждой из них были низкие постройки; оттуда вырывал-

ся клубами пар. Иногда черный густой дым застилал и ел глаза.

В воздухе стоял оглушающий шум, неприятный и назойливый. Грохот желонок, опускаемых в нефтяные колодцы, поднятие их, шум вырывающегося пара, крик рабочих. Запах нефти и ее агрегатов заполнял воздух и отравлял легкие.

По земле тянулись металлические трубы, лежали вышедшие из употребления металлические части, какие-то колеса, шестерни, барабаны и всякий железный лом, через который частенько надо было перепрыгивать.

Перед нами — картина тяжкого труда. Люди ходили закопченные до самой макушки, замасленные, вспотевшие, двигались в торопливом напряжении.

Какой-то Дантов ад. Или мрачная и страшная картина из рассказов Эдгара По. Иногда встречались амбары нефти, просто-напросто большие пруды, где плавала нефть зеленоватого цвета. Пруды окружены заборами. Сторожа никого к ним не подпускают. Везде надписи: «Курить воспрещается».

Хотя мне и стыдно признаться, но я должна сказать, что виденные мною первый раз в жизни нефтяные промыслы и все окружающее восхищало меня как художника своей страшной действительностью, мрачным, грозным романтизмом и необыкновенной живописностью.

Пестрые закопченные вышки на ярко-синем небе, на земле глубокие тени от них, мелькающее между ними светлое море и мутные отражения на зеленоватой поверхности амбаров — все было необыкновенно живописно и волновало меня как художника...

Город Баку нас поразил еще своими контрастами. Рядом с неслыханной роскошью нефтепромышленников, гостиниц, ресторанов, магазинов тут же рядом ютились низенькие одноэтажные облупленные домики обездоленных рабочих. Они часто были выкрашены в светло-синюю краску, которая считается у них приносящей счастье и удачу.

В гостинице, куда нас поместили, роскошные номера. Столовая – обширный зал, украшенный высокими пальмами, живыми цветами. Румынский оркестр, играющий до поздней ночи. В те дни в большом ходу и моде был романс поэта Михаила Кузмина, сочинившего к нему и музыку. Он до сих пор звучит в моих ушах: «Дитя, не тянися весною за розой, розу и летом сорвешь. Ранней весною сбирают фиалки, летом фиалок уж нет». Этот романс играли с утра до вечера, и он в конце концов надоел нам ужасно.

Вечером, в первый же день приезда, нас увлекли в театр.

Я сидела в театре и мало интересовалась спектаклем. Была я вся под впечатлением только что виденного Биби-Эйбата. На программе и в записной книжке Сергея Васильевича все рисовала вышки и в антрактах просила моего соседа, знакомого инженера, объяснить мне устройство их и внести корректив в мои наброски, сделанные на память.

На следующий день члены общества «Блаугаз» и Сергей Васильевич решили на автомобиле объехать город, чтобы найти удобный участок для постройки толуолового завода. Я с альбомом присоединилась к ним. Мне было удобно – пока комиссия осматривала участок, я в это время делала рисунки.

Объездила я весь город. Баку расположен амфитеатром на берегу залива Каспийского моря. От старого азиатского города мало что осталось. Кое-где сохранились стены крепости, внутри которой можно видеть памятники старины: дворец ширван-шахов XV века, остатки мечети II века и Девичья башня – Кыз-Каласи, двадцати саженей вышины.

В бухте, недалеко от берега, виднеется подводное строение в виде продолговатого четырехугольника. Местные старожилы называют его Баиловыми камнями и считают остатками легендарного города Баила.

С востока к берегу моря примыкает Черный город, где главным образом сосредоточены заводы. Между

прочим, видела целый ряд заводов, стоящих без крыш, с брошенными механизмами и оборудованием. Хозяева их разорились, проглоченные более сильными и счастливыми конкурентами. За Черным городом тянется Белый город — все сплошь заводы.

Кругом чрезвычайно бедно водой и растительностью. Но в своей обожженной, безводной суровости город прекрасен. Помимо нефтяных промыслов, которые очень живописны (с моей художественной точки зрения), постройки города из местного песчаника, спускаясь по крутому холму, дают богатую гамму рыже-золотых, опаленных солнцем тонов.

Частый порывистый норд утомляет бакинцев. Все тогда становится влажным, воздух наполнен песком. Всюду пахнет нефтью. Но все необыкновенно красочно кругом. Забралась на местный базар. Ковры, халаты, шерстяные носки местного изделия. Все так пестро, так весело кричит своим обликом, своими красками — Восток.

Ездили смотреть остатки храма огнепоклонников. В селе Сураханы индусская секта огнепоклонников, когда-то перешедшая в Индию из Персии, построила молитвенное капище для поклонения «вечным огням».

Через почвенные скважины пробирались нефтяные газы, легко воспламенявшиеся и горевшие день и ночь, производя на окружающих странное и жуткое впечатление. Когда мы были там, все было тихо, пустынно и огни не горели.

Побывали еще на промыслах: Балаханы, Сабунчи, Романы. Они расположены за городом. Везде усиленная, напряженная работа. Шум, копоть, запах нефти.

* * *

В городе узнали о приезде из Петербурга группы инженеров, ученого-химика и художницы, и на нас посыпались от нефтяников приглашения на обеды и вечера.

Это были миллионеры, все больше армяне. Они высказывали нам большое гостеприимство и хлебосольство,

но к этому у них примешивалось много тщеславия своим богатством. Дома их были внутри великолепно обставлены, с роскошью и заграничным блеском, а перед окнами домов, на немощеной площади блестели невысыхающие лужи и лежали горы всякого мусора. Здесь же ютились жалкие домики рабочих.

Становилось понятным, почему в Баку среди рабочих так часто бывали волнения и забастовки.

Этот контраст роскоши и бедности, тунеядства и безделья с тяжким трудом и напряжением не мог не вызвать таких последствий.

Кроме того, мы с мужем заметили совершенно недопустимое презрение и пренебрежение со стороны армян, татар и русских к персиянам, лезгинцам, осетинам, грузинам и другим народностям.

С нами был такой случай. Мы с мужем подъезжали на автомобиле к подъезду одного дома. В этот момент впереди машины около тротуара по мостовой шел высокий худощавый старик, несший на голове целую башню пустых деревянных ящиков.

Наш шофер неожиданно поднялся, вытянулся и сильно толкнул в спину старика. Он упал, и все ящики рассыпались по мостовой и тротуару. Сергей Васильевич вспылил, схватил шофера за плечо, закричав ему: «Что вы делаете? Как вы смеете?!»

На это шофер обернулся и удивленно, хладнокровно сказал: «Да ведь это же персюк».

Сергей Васильевич на ходу выскочил из автомобиля и помог старику собрать ящики и погрузить их на его голову. Шофер ворчал, недоумевал и пожимал плечами.

Наблюдая эту сцену, я заметила, какое изящество было в движениях старика, помимо ловкости и сноровки. И я подумала: «А ведь невольно сказывается в старике персиянине тысячелетняя культура».

Еще раз я имела случай наблюдать, как в восточных племенах сказывалась их утонченная, древняя культура. Мы были приглашены одним местным уважаемым стариком бакинцем по фамилии Аван-Юзбашахан Сагнат-

ский. Он жил одиноким в роскошном доме, на лучшем месте Баку.

В молодости умом, энергией, трудолюбием и настойчивостью он приобрел положение и богатство. Он любил искусство и литературу.

На его средства была издана английским путешественником Линчем большая монография «Армения», со многими снимками, в двух томах.

Когда он приглашал нас на обед, я просила его, смеясь, составить обед из местных национальных блюд, говоря, что европейские нам надоели. Он исполнил мою просьбу. Сидя рядом со мной, он мне показывал, как в старину его сородичи ели руками. И я была восхищена изяществом движений его рук и пальцев. Ни одна крошка не упала у него на тарелку, ни одна капля подливки или соуса не пролилась. И я подумала: «А ведь здесь опять у старика хозяина сказывается тонкая, высокая древняя культура...»

БАТУМ

С трудом мы вырвались из Баку в Батум. Ведь надо же было окончательно закрепить здоровье Сергея Васильевича и теперь еще отдохнуть от гостеприимства бакинцев. Когда мы пересекали Сурамский горный массив, я, не отходя от окна вагона, пыталась зарисовать возвышавшиеся передо мною вершины с остатками замков, укреплений, крепостей, но поезд так вертелся и горы так близко были надвинуты, что я могла сделать только ряд очень беглых и неясных набросков.

Наконец приехали в Батум. И что же? Какое разочарование! Мы бежали из Кисловодска, стремясь к теплу, солнцу и морскому воздуху, чтобы ликвидировать болезнь Сергея Васильевича. И вдруг при выходе из вагона нас встречают снег с дождем и леденящий ветер. Мы спешим спрятаться под верх пролетки и едем в рекомендованную нам гостиницу.

Не выражая вслух своих опасений, я очень волнуюсь за здоровье моего мужа, как бы он, слабый, не схватил простуду. Гостиница на самом берегу. Комната наша большая, с окнами на безбрежное море, которое сейчас чугунного цвета. Комната холодная, нетопленая, и топка из соседнего номера. Спешу постучать в дверь соседей и прошу разрешить мне вытопить у них печь, чтобы обогреть нашу комнату.

Но, несмотря на многие предпринятые мною предохранительные меры, Сергей Васильевич серьезно заболевает, и я остаюсь одна среди незнакомого города, среди чужих людей, без помощи и поддержки. И только немного успокаиваюсь, когда нахожу врача и привожу его к постели больного.

При помощи врача и моих энергичных усилий недели через две Сергей Васильевич преодолевает грипп, и силы его постепенно возвращаются, а с ними возвращается и мое спокойствие.

Батум сейчас крепость. Каждый день наш военный флот — громадные серые суда, как плавучие скалы, проходят по Батумской бухте, мимо наших окон, направляясь к турецким берегам, чтобы обстрелять их укрепления. Наша пограничная линия с Турцией проходит в десяти—двенадцати километрах от Батума. Звуки канонады хорошо слышны.

Наконец прошли долгие тревожные дни, и Сергей Васильевич стал хотя и медленно, но неуклонно поправляться.

Да и погода повеселела. Солнышко поторопилось обогреть и облить своим светом и теплом приморский милый городок. Черные, тяжелые тучи уплыли куда-то в неведомую даль, и на горизонте появилось ослепительно сияющая снежная цепь Кавказских гор.

Все кругом так изменилось! Внизу, в столовой, в золоченой клетке большой бело-розовый какаду, прикрепленный цепочкой к кольцу, принялся громко и пронзительно кричать. Во время холодов он, неподвижно нахохлившись, молчал.

Широкая стеклянная дверь гостиницы была широко распахнута, и в нее потоками лились солнечные лучи и запах моря.

Большие турецкие парусные фелюги каждое утро стали подъезжать к берегу и перед нашими окнами бросали якорь. Хлопотливые турки в красных фесках везли горы апельсинов, мандаринов, лимонов и померанцев. Они быстро выгружали их на ручные тачки и перевозили в широкие амбары, наполняя их до крыш. Их крепкий и сильный, отнюдь не слащавый аромат наполнял амбары.

У корешка многих апельсинов и мандаринов сохранялись один-два зеленых крепких листочка, покинувшие родную ветку, чтобы не расстаться со своим оранжевым другом. Мы часто заходили в эти амбары и, заплатив небольшую плату, получали разрешение выбрать себе фрукты по вкусу. Я всегда выбирала плоды с темными вокруг них листочками.

Батум небольшой, но милый и уютный городок. Он лежит в самом мокром углу Черного моря, так как на него очень часто дует из Турции юго-западный ветер, приносящий с собой массу влаги — бесконечные дожди и туманы. Многие из его невысоких домов обиты снаружи, с западной стороны, снизу доверху, железными листами, иногда выкрашенными масляной краской. Часто облезлыми, заржавленными, но для нас, художников, очень живописными.

Речка Ангиса пересекает городок. Она разделяется на рукава и образует озеро Нуриэ.

Вдоль моря тянется красивый бульвар, засаженный пальмами, камелиями, магнолиями. Многие растения переживают батумскую зиму на открытом воздухе.

Так странно было часами сидеть на бульваре в летней одежде, сознавая, что сейчас январь и у нас на севере мороз, снег — словом, суровая зима, а здесь на улицах через заборы свешивались огромные ветки цветущих мимоз, а когда однажды мы поднялись на соседние холмы, то увидели обширные плантации мандариновых небольших деревьев, усыпанных плодами.

Но, несмотря на тепло, на прекрасное море, на величественную цепь снежных Кавказских гор, на все, что мы здесь встретили пленительного и ласкового, мы оба неудержимо стремились домой, на север, на снег, на стужу. Там нас обоих ждала наша любимая работа. И мы, прожив в Батуме не более месяца, с сознанием, что Сергей Васильевич укрепился и поправился, не останавливаясь в Баку, помчались домой к своему очагу и работе.

Я везла с собой много этюдов Баку — города и его нефтяных промыслов и пейзажи Кисловодска[356].

По дороге домой мы много говорили о своих впечатлениях, особенно о Баку. Мы ведь не предчувствовали, что через каких-нибудь два-три года у нас в царской России начнется другая жизнь, где невозможны будут такие контрасты, какие мы видели и глубоко почувствовали в Баку между предпринимателями и рабочими.

Мы не знали, что скоро настанет время, когда у нас люди станут равны и начнут строить по-новому свою жизнь, что придет новая, светлая эра в истории нашей дорогой родины. И не знали, что нам — мне и Сергею Васильевичу — будет дано судьбой счастье тоже участвовать нашей работой в строительстве новой жизни в России и под влиянием событий, вызванных гением Ленина, формировать свое социалистическое сознание.

Третий том моих автобиографических записок будет говорить о нашей жизни, Сергея Васильевича и моей, и о нашей работе при новом политическом строе после Великой Октябрьской социалистической революции.

Июнь 1942 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

ТОМ I

[1] *Остроумова Мария Клементьевна*, урожд. Чехович (1851 или 1852–1921). *Остроумов Петр Иванович* (1839–1913) – сенатор, тайный советник. Окончив курс в Киевской духовной семинарии магистром богословия, он служил в Варшаве во временно учрежденном Центральном управлении неокладными сборами. В 1871-м – был переведен на службу в Петербург в Министерство финансов; с 1878-го – вице-директор и позже директор хозяйственного управления при Синоде. С 1905-го – товарищ обер-прокурора Синода. Член-учредитель и товарищ председателя литературно-художественного кружка имени Я.П. Полонского.

[2] Описанный автором пожар произошел в 1876 году.

[3] *Остроумова Софья Петровна*, в замужестве – Зенгер (1874–1963).

[4] Памятник баснописцу И.А. Крылову, работы скульптора П.К. Клодта, был установлен в Летнем саду в 1855 году.

[5] Цепной (Пантелеймоновский) мост сооружен в 1823 году по проекту инженера Ж. Треттера. Разобран в начале XX века.

[6] *Остроумова Мария Петровна*, в замужестве – Морозова (1869–1929).

[7] *Остроумов Борис Петрович* (1872–1930) – инженер-путеец. Второй брат автора – *Остроумов Иосиф Петрович* (1877–1943) окончил естественный факультет Дерптского университета.

[8] Бестужевские курсы – высшее женское учебное заведение, основанное в Петербурге в 1878 году. Получили свое название по имени официального учредителя – профессора К.Н. Бестужева-Рюмина. Лица, окончившие курсы, имели право преподавать в средних женских учебных заведениях.

[9] *Чехович Владимир Клементьевич* (ум. 1902) – брат матери А.П. Остроумовой.

[10] Петербургское Центральное училище технического рисования (ныне – Петербургское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухиной) основано на средства барона А.Л. Штиглица. Открыто в 1879 году вместе с начальной школой рисования, черчения и лепки. Позже при училище были организованы общие художественные классы: натурный, майолики, декоративной живописи и резьбы; класс ксилографии и офорта и другие. Училище готовило учителей рисования и художников-прикладников. А.П. Остроумова поступила в начальную школу рисования, черчения и лепки при училище в 1885 году, в 1889-м – перешла в Центральное училище.

[11] *Месмахер Максимилиан Егорович* (1842–1906) – архитектор и рисовальщик. Строитель здания Петербургского Центрального училища технического рисования и первый его директор (1877–1896).

[12] *Козеко Николай Алексеевич* – учитель истории в Литейной гимназии в Петербурге, позже – директор 3-й Петроградской гимназии, председатель Общества вспомоществования нуждающимся учителям.

[13] *Писарева Анна Евгеньевна* (ум. 1967) – врач.

[14] *Достоевская Любовь Федоровна* (1869–1926) – вторая дочь Ф.М. Достоевского. Писательница, автор психологических рассказов и книги воспоминаний об отце. С 1913 года жила за границей.

[15] *Владиславлев Михаил Иванович* (1840–1890) – психолог и философ-идеалист. Автор ряда философских сочинений, перевода «Критики чистого разума» И. Канта и др.

[16] *Яворская (фон Гюббенет) Лидия Борисовна,* в замужестве кн. Барятинская (1872–1921) – драматическая актриса, с 1895 года выступала в Петербургском Малом (Суворинском) театре; основательница Нового театра (1901).

[17] *Мережковский Дмитрий Сергеевич* (1866–1941) – писатель, поэт-символист, литературный критик. *Гиппиус Зина-*

ида Николаевна (1869–1945), жена Д.С. Мережковского. Поэтесса, представительница символизма в русской поэзии XIX – начала XX века.

[18] *Новоскольцев Александр Никанорович* (1853–1919) – исторический живописец. В Академии художеств преподавал с 1887-го по 1889 год. *Кошелев Николай Андреевич* (1838 или 1840–1918) – исторический живописец и жанрист, известен работами в храме Христа Спасителя в Москве. С 1878-го – профессор Академии художеств. *Матэ Василий Васильевич* (1856–1917) – гравер, офортист и ксилограф. С 1899-го – действительный член Академии художеств. С 1884-го по 1910 год преподавал в Центральном училище технического рисования барона Штиглица. Профессор-руководитель граверной мастерской в Академии художеств с 1894-го по 1917 год. *Манизер Генрих Матвеевич* (1847–1925) – живописец и педагог, занимался гравированием. Около 40 лет (до 1917) преподавал в Центральном училище технического рисования барона Штиглица и позже в Институте гражданских инженеров (1906–1924). *Бруни Николай Александрович* (1856–1937) – живописец. С 1890-го – преподаватель Центрального училища технического рисования барона Штиглица; с 1892-го – служил в качестве надзирателя, а позже – инспектора классов в Академии художеств; с 1908-го – профессор, с 1912-го – заведующий Мозаическим отделением Академии художеств.

[19] *Чижов Матвей Афанасьевич* (1838–1916) – скульптор. С 1893-го – действительный член Академии художеств и член ее совета (до 1915).

[20] *Буренин Виктор Петрович* (1841–1926) – реакционный публицист, поэт, драматург, постоянный сотрудник «Санкт-Петербургских ведомостей» и член редакции газеты «Новое время» (с 1876).

[21] *Плещеев Алексей Николаевич* (1825–1893) – поэт, прозаик и переводчик. За участие в кружке М.П. Петрашевского был сослан в Оренбургский край (1849–1853).

[22] *Рылов Аркадий Александрович* (1870–1939) – художник, пейзажист, анималист. Педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР. С 1888-го – учился в Центральном училище технического рисования барона Штиглица; с 1894-го по 1897 год – в Академии художеств, у А.И. Куинджи. А.П. Остроумовой-Лебедевой была написана статья об А.А. Рылове, опубликованная в 1940 году в его книге «Воспоминания».

[23] Английский парк в Петергофе – «пейзажный», не имеющий строгой планировки, был разбит при Екатерине II.

[24] Упоминаемый автором бал состоялся 19 (31) июня 1891 года.

[25] Дневник А.П. Остроумовой от 5 июня 1892 года. (Письма, дневники, рукописи литературных работ А.П. Остроумовой-Лебедевой хранятся в Отделе рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге.)

[26] «Нива» – еженедельный иллюстрированный журнал, издававшийся в Петербурге А.Ф. Марксом и его наследниками в 1870–1918 годах.

[27] *Маковский Константин Егорович* (1839–1915) – исторический живописец, жанрист и портретист. Один из членов-учредителей Товарищества передвижников. С 1869-го – профессор, а с 1898-го – действительный член Академии художеств. Получил известность как салонный портретист и автор картин из боярской жизни.

[28] *Лебедева Александра Семеновна* (р. 1864) – художница. Училась в Центральном училище технического рисования барона Штиглица. С 1896-го по 1903 год – вольноприходящая ученица Академии художеств.

[29] Дневник А.П. Остроумовой от 4 февраля 1892 года.

[30] Академия художеств в Петербурге была учреждена в 1757 году как Академия трех знатнейших художеств. Возглавил ее И.И. Шувалов. В 1764-м – была преобразована, президентом стал И.И. Бецкий. В 1893-м – утвержден новый устав академии, существовавший до Октябрьской революции.

[31] *Морозов Евгений Львович* (1859–1942) – архитектор и педагог. Окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге.

[32] «Линтула» – имение в Финляндии, принадлежавшее Ф.П. Неронову.

[33] *Реклю Жан Жак Элизе* (1830–1905) – французский географ и социолог, теоретик анархизма. Известность принес ему труд «Новая всемирная география. Земля и люди» (в 19 т., 1876–1894).

[34] Дневник А.П. Остроумовой от 21 августа 1892 года.

[35] *Маколей Томас Бабингтон* (1800–1859) – английский историк и публицист, политический деятель. Имеется в виду его книга «История Англии от восшествия на престол Якова II» (в 5 т., 1849–1861). *Локк Джон* (1632–1704) – английский философ. Упоминается один из трудов Локка – «Опыт в человеческом разуме» (1690). *Тэн Ипполит* (1828–1893) – французский теоретик литературы и искусства, художественный критик, историк, философ. Автор книг «Философия искусства» (1865), «Путешествие по Италии» (1866) и др.

[36] Дневник А.П. Остроумовой от 4 августа 1892 года.

[37] Дневник А.П. Остроумовой от 28 августа 1892 года.

[38] *Беклемишев Владимир Александрович* (1861–1920) – скульптор. С 1892-го – преподавал в Академии художеств, с 1894-го – профессор-руководитель скульптурной мастерской; в 1901–1911 годах – ректор Высшего художественного училища при академии.

[39] *Делла-Вос Ольга Людвиговна*, в замужестве – Делла-Вос-Кардовская (1877–1952), жена Д.Н. Кардовского. Художница-живописец. Училась в мастерской И.Е. Репина в Академии художеств с 1894 года. Профессор живописи в школе Общества поощрения художеств (с 1912). В 1917-м – была представлена, одновременно с А.П. Остроумовой-Лебедевой, к званию академика. С 1922-го – преподавала в Академии художеств в Ленинграде. *Ландезен Берта (Клара-Юлия) Александровна* (р. 1868) – художница, училась в Академии художеств с 1892-го по 1895 год. Звание художника получила в 1901 году. *Тхоржевская-Петрова Александра Ивановна* (1876–1921) – художница, с 1893-го – училась в Академии художеств. В 1902-м – получила звание художника. *Мельникова Елена Павловна* (р. 1861) – художница, с 1893-го – училась в Академии художеств. В 1897-м – получила свидетельство на право преподавания рисования. *Шретер Мария Викторовна* – училась вместе с А.П. Остроумовой в мастерской И.Е. Репина в Академии художеств. В своем дневнике оставила интересные записи, характеризующие И.Е. Репина как педагога. (См. ЦГАЛИ, ф. 922, оп. 1, ед. хр. 1, л. 153 об.). *Давиденко Елизавета Николаевна* (р. 1867). С 1893-го – училась в Академии художеств. В 1910-м – получила свидетельство на право преподавания в средних учебных заведениях. *Мартынова Елизавета Михайловна* (1868–1904). С 1890-го – училась в Академии художеств. В 1901-м – получила свидетельство о праве преподавания в средних учебных заведениях. *Клокачева Елена Никандровна* (р. 1871). С 1891-го по 1901 год училась в Академии художеств, получила звание художника. *Федорова Мария Алексеевна* (р. 1859) – вольноприходящая ученица Академии художеств. В 1890-м – получила малую поощрительную медаль, в 1891-м – большую. Работала как пейзажист. *Савич Людмила Федоровна* (р. 1865). С 1887-го – вольнослушательница Академии художеств, позже – ученица (с 1889). В 1894-м – получила звание художника.

[40] Кушелевское собрание (картинная галерея произведений русских и европейских художников) было завещано Академии художеств в 1862 году графом Н.А. Кушелевым-Безбородко. Основание этому собранию, насчитывавшему к 1886 году 466 картин и 29 скульптур, было положено в XVIII веке. Картинная галерея при Петербургской академии художеств была

основана в 1758 году. В ее собрании хранились оригиналы русских и иностранных художников и копии с работ мастеров европейских школ, сделанные пенсионерами академии за границей. В 80-х годах XIX века академия начала приобретать произведения искусства на своих годичных выставках, пополнялась галерея также работами, представленными на соискание золотых медалей и звание профессоров и академиков. К концу XIX века в ней было уже более 1300 произведений. Основание музею скульптуры в Академии художеств было положено в XVIII веке приобретением за границей большого количества слепков с античных подлинников. В 1774 году в музеи поступили оригиналы античной скульптуры (дар адмирала Г.А. Спиридова); в 1784-м – рельефы и маски, в начале XIX века – собрание скульптур, принадлежавших Павлу I. Коллекция русской скульптуры в Академии художеств пополнялась за счет работ, исполненных на соискание золотых медалей и академических званий.

[41] *Шамшин Петр Михайлович* (1811–1895) – исторический живописец. С 1843-го – преподавал в Академии художеств, с 1853-го – профессор, с 1883-го – ректор живописи и скульптуры. *Вениг Карл Богданович* (1830–1908) – исторический живописец и портретист. Профессор с 1862 года. Преподавал в Академии художеств рисование в 1862–1894 годах. *Виллевальде Богдан (Готфрид) Павлович* (1818–1903) – живописец-баталист. Профессор Академии художеств с 1848-го по 1894 год. *Подозеров Иван Иванович* (1835–1899) – скульптор. С 1871-го – адъюнкт-профессор скульптурного класса и заведующий формовочной мастерской академии, с 1881-го – профессор. *Чистяков Павел Петрович* (1832–1919) – исторический живописец и портретист, педагог. С 1872-го по 1919 год преподавал в Академии художеств. С 1892-го – профессор, с 1893-го – действительный член академии. С 1890-го по 1912 год заведовал Мозаическим отделением. После ухода И.Е. Репина из Академии художеств вел его мастерскую (1908–1910).

[42] *Таренецкий Александр Иванович* (1845–1905) – анатом, антрополог и врач. Профессор нормальной анатомии, начальник Военно-медицинской академии в Петербурге. Основатель и председатель Антропологического общества. *Залеман Гуго Романович* (Робертович) (1859–1919) – скульптор и педагог. С 1896-го – профессор, руководитель мастерской и член совета академии.

[43] Имеется в виду *Николай Иванович Макаров* (1826–1904) – профессор «перспективы и теней». Действительный член Академии художеств с 1896 года.

[44] *Парланд Альфред Александрович* (1842–1920) – архитектор. С 1892-го – профессор, с 1905-го – действительный член Академии художеств. *Котов Григорий Иванович* (1859–1942) – архитектор. С 1894-го – профессор Академии художеств. С 1896-го по 1917 год – директор Центрального училища технического рисования барона Штиглица. В 1921–1941 годах – профессор Института живописи, скульптуры и архитектуры Академии художеств. *Сабанеев Евгений Александрович* (р. 1847) – архитектор. С 1898-го – действительный член Академии художеств. Преподавал в академии историю изящных искусств, археологию и эстетику. С 1881-го – директор Рисовальной школы при Обществе поощрения художеств.

[45] *Саккетти Ливерий Антонович* (1852–1916) – музыковед, эстетик, педагог. Автор книги «Из области эстетики и музыки» (1896) и др. работ. Профессор Петербургской консерватории и Академии художеств.

[46] *Сомов Константин Андреевич* (1869–1939) – живописец и график. Учился в Академии художеств с 1888-го по 1897 год, из них в 1894–1896 годах – в мастерской И.Е. Репина. С осени 1897-го по 1899 год продолжал свое художественное образование в Париже. В 1913-м – получил звание академика. Один из основателей и активный член «Мира искусства». С 1923-го – жил и работал за границей. А.П. Остроумова-Лебедева упоминает известный портрет работы К.А. Сомова – «Дама в голубом платье. Портрет Е.М. Мартыновой» (1897–1900), ныне – в собрании ГТГ.

[47] Эрмитаж – художественный и культурно-исторический музей в Петербурге, один из крупнейших в мире. С 1852 года Эрмитаж был открыт для публичного обозрения.

[48] В каталоге Эрмитажа, составленном А.И. Сомовым (СПб., 1889. Т. 2, изд. 3), упоминаемая автором картина Рембрандта названа «Девушка с метлой» (1651).

[49] Речь идет, видимо, о «Портрете старушки», который ранее считался работой Рембрандта. В настоящее время портрет отнесен к школе Рембрандта и назван «Старушка с Библией на коленях». О копировании А.П. Остроумовой работ Рембрандта в Эрмитаже с большой похвалой отозвался А.Н. Бенуа в монографии о художнице. (*Бенуа* А. и *Эрнст С.* А.П. Остроумова-Лебедева. М.; Пг., 1923. С. 7–8).

[50] Имение Владимира Измайловича Срезневского находилось недалеко от станции Белая Варшавской железной дороги, возле деревни Сковородка.

[51] *Карпов Николай Владимирович* – подполковник Атаманского лейб-гвардии казачьего полка.

[52] Сооружение собора Св. Петра в Риме началось под руководством Браманте в 1506 году. Затем в проектировании и строительстве в разное время принимали участие многие мастера — Антонио да Сангалло Младший, Рафаэль, Микеланджело и другие, что сопровождалось неоднократным изменением плана и основного замысла постройки. Собор Св. Петра был закончен архитектором Мадерной после 1607 года. В середине XVII века по проекту Бернини завершен комплекс собора и площади Св. Петра.

[53] Очевидно, автором допущена неточность. Портреты Елизаветы Петровны Остроумовой (рисунок), младшей сестры автора, в замужестве Филоненко (1880–1942), химика по профессии, работавшей вместе с академиком С.В. Лебедевым, и Софьи Петровны Остроумовой (рисунок), сестры автора, были исполнены в 1892 году.

[54] *Довяковская Брониславa Ивановна* (1840–1910) — польская оперная артистка и педагог.

[55] Дневник А.П. Остроумовой от 13 июля 1894 года.

[56] Новый устав Академии художеств был утвержден в 1893-м и вступил в силу осенью 1894 года. В его составлении принимали участие крупнейшие русские художники Репин, Поленов, Мясоедов, основатель Третьяковской галереи П.М. Третьяков. По новому уставу Академия художеств была разделена на собственно академию, высшим органом управления которой, после президента, стало собрание Академии художеств (его членами были избраны Репин, Суриков, Куинджи, Шишкин, В. Васнецов и др.), и Высшее художественное училище при Академии художеств. Профессорами — руководителями мастерских училища были приглашены Репин, В. Маковский, Шишкин, Куинджи и другие. Наиболее значительным результатом преобразования академии было привлечение художников-передвижников к педагогической деятельности в Высшем художественном училище.

[57] *Толстой Иван Иванович* (1858–1916), граф, — археолог и нумизмат, автор ряда трудов в этой области. Почетный член Академии художеств, Академии наук, Юрьевского университета. Конференц-секретарь Академии художеств с 1889 года, вице-президент ее — с 1893-го по 1905 год. Принимал деятельное участие в введении нового устава в академии.

[58] *Куинджи Архип Иванович* (1842–1910) — живописец-пейзажист. Профессор Академии художеств с 1892-го, действительный член ее — с 1893 года. С 1894-го по 1897 год — профессор — руководитель мастерской пейзажной живописи при Высшем художественном училище. Оставил академию в 1897 году. *Маковский Владимир Егорович* (1846–1920) — живописец-жан-

рист, портретист. С 1893-го – действительный член Академии художеств, с 1894-го – профессор – руководитель мастерской при Высшем художественном училище. С 1894-го – исполнял обязанности ректора, с 1895-го по 1896 год – ректор Высшего художественного училища. *Шишкин Иван Иванович* (1832–1898) – живописец-пейзажист, рисовальщик и гравер. С 1873-го – профессор живописи, с 1893-го – действительный член академии, с 1895-го – профессор – руководитель мастерской Высшего художественного училища при Академии художеств. *Кузнецов Николай Дмитриевич* (1850–1920) – живописец; жанрист, портретист, баталист. С 1895-го по 1897 год – профессор – руководитель мастерской батальной живописи при Высшем художественном училище академии.

[59] *Лебедев Клавдий Васильевич* (1852–1916) – исторический живописец-жанрист. Действительный член Академии художеств с 1906 года. Профессор – руководитель мастерской при Высшем художественном училище академии с 1894-го по 1898 год. *Савицкий Константин Аполлонович* (1844–1905) – живописец-жанрист. Член Товарищества передвижников. В 1894–1897 годах преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а не в Академии художеств, как ошибочно указано в тексте. Директор Пензенского художественного училища в 1897–1905 годах. *Творожников Иван Иванович* (1848–1919) – исторический живописец и жанрист. С 1895-го – преподавал в натурном классе Высшего художественного училища при Академии художеств, временно заведовал мастерской как профессор-руководитель (1897–1898).

[60] *Томишко Антоний Осипович* (1851–1900) – архитектор. С 1891-го – профессор. С 1893-го – действительный член Академии художеств. С 1894-го – профессор – руководитель мастерской при Высшем художественном училище академии; в 1869-м – стал ректором училища.

[61] Дневник А.П. Остроумовой от 14 ноября 1894 года.

[62] *Траншель Генрих-Август-Иоганн* (р. 1870) – живописец, учился в Академии художеств с 1892-го по 1900 год. *Антокольский Лев (Леон) Моисеевич* (1872–1942) – живописец, а не скульптор, как ошибочно указывает автор. Племянник скульптора М.М. Антокольского. Учился в Академии художеств с 1897-го по 1901 год у И.Е. Репина. *Антокольский Марк Матвеевич* (1843–1902) – скульптор. С 1880-го – профессор Академии художеств. *Быстренин Валентин Иванович* (1872–1942) – график-офортист, один из учредителей «Нового общества художников». Учился в Академии художеств с 1892-го по 1902 год.

63 Дневник А.П. Остроумовой от 7 ноября 1894 года.

64 *Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нейл* (1834–1903) – американский живописец, офортист, литограф и педагог. Детство провел в России. Учился живописи в Париже у Глейра, искусство его сформировалось под влиянием Г. Курбэ, К. Моне, Д. Россетти. Много путешествовал, работал главным образом в Париже и Лондоне.

65 Спектакль, упомянутый в тексте, был организован для вечера мастерской Л.Н. Бенуа 27 января 1896 года.

66 *Певницкий Дмитрий Федорович* – священник, муж сестры П.И. Остроумова, Анны Ивановны.

67 Дневник А.П. Остроумовой от 6 февраля 1895 года.

68 Дневник А.П. Остроумовой от 18 июля 1895 года.

69 Дневник А.П. Остроумовой от 18 июля 1895 года.

70 Упомянутый автором «Портрет Филиппа IV» из собрания Эрмитажа относят ныне к работам школы Веласкеса.

71 Дневник А.П. Остроумовой от 3 мая 1895 года.

72 Картина В.И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» (1895, ныне – в ГРМ) экспонировалась на 23-й выставке Товарищества передвижников в Петербурге и Москве.

73 *Туся – Морозова Наталья Евгеньевна*, в замужестве – Григорьева (р. 1896) – племянница автора, дочь М.П. Морозовой. Художница, училась в Институте фотографии и фототехники с 1919-го по 1921 год, участвовала в выставках «Мира искусства», «Общины художников», работала как оформитель книг. Впоследствии оставила изобразительное искусство.

74 *Лебедев Сергей Васильевич* (1874–1934) – двоюродный брат А.П. Остроумовой, ее муж – с 1905 года. Химик-органик, академик (с 1932). Окончил Петербургский университет в 1900 году, ученик А.Е. Фаворского. С 1902-го – работал при Петербургском университете. В 1925-м – организовал лабораторию по переработке нефти и каменного угля. В 1928–1930 годах заведовал созданной по его инициативе лабораторией синтетического каучука. Был профессором Психоневрологического института (с 1913), Женского медицинского института (1915–1922), Военно-медицинской академии (с 1916). Работы С.В. Лебедева были посвящены изучению процессов полимеризации непредельных соединений. В 1910 году он открыл процесс превращения бутадиена в каучукоподобный продукт, а в 1926–1928 годах разработал совместно с учениками способ промышленного синтеза каучука, имевший огромное народно-хозяйственное и научное значение.

75 *Малявин Филипп Андреевич* (1869–1940) – живописец и график; работал в области бытового жанра, портрета. Учился в Академии художеств с 1892-го по 1899 год, в мастер-

ской И.Е. Репина. С 1922 года жил и работал за границей. «Портрет А.П. Остроумовой», о котором идет речь, находится ныне в собрании ГРМ.

[76] Импрессионизм — направление в искусстве, возникшее во Франции в 70-х годах XIX века, главные его представители — К. Моне, Э. Мане, О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега. Пуантилизм (неоимпрессионизм или дивизионизм) — направление во французской живописи, возникшее в 80-х годах XIX века. Наиболее известные художники-пуантилисты — Ж. Сера, П. Синьяк, Л. Писсарро.

[77] И.Е. Репин был профессором — руководителем мастерской исторической живописи Высшего художественного училища при Академии художеств с 1894-го по 1907 год. В 1898 году был ректором академии.

[78] Эрмитажу принадлежат «Рождество Иоанна Крестителя» Тинторетто и картина «Святой Георгий», которую ныне относят к его школе. В описываемые годы в Эрмитаже хранился «Мужской портрет» (так называемый «Портрет бандита») Сальватора Розы, исполненный художником в 1640-х годах во Флоренции. Ошибочно считался его автопортретом. В собрании имелось четыре пейзажа французского живописца и гравера Жана Франсуа Милле (1642–1679). Однако, возможно, автор имеет в виду работу другого известного французского художника Жана Франсуа Милле (1814–1875), находившуюся в Кушелевской галерее в Академии художеств, — «Крестьянки с хворостом», которая только после Октябрьской революции перешла в собрание Эрмитажа.

[79] Дневник А.П. Остроумовой от 21 августа 1896 года.

[80] Дневник А.П. Остроумовой от 30 апреля 1896 года.

[81] Дневник А.П. Остроумовой от 28 мая 1896 года.

[82] *Федоров Митрофан Сергеевич* (1873–1942) — живописец, учился в Академии художеств с 1894-го по 1901 год. *Щербиновский Дмитрий Анфимович* (1867–1926) — живописец и педагог. Учился в Академии художеств с 1891-го по 1896 год. *Розанов Николай Александрович* (р. 1868) — живописец-портретист. Учился в Академии художеств с 1889-го по 1894 год. Звание художника получил в 1898 году. *Бобровский Георгий Михайлович* (1873–1942) — портретист и пейзажист. Учился в Академии художеств с 1893-го по 1900 год, был учеником И.Е. Репина. Преподавал в Академии художеств после Октябрьской революции. *Богатырев Иван Семенович* (р. 1864) — живописец и жанрист; учился в Академии художеств с 1894-го по 1899 год. Получил звание художника. *Шмаров Павел Дмитриевич* (1874–1955) — живописец и график. Учился в

Академии художеств с 1894-го по 1899 год у И.Е. Репина. В 1920 году уехал во Францию. *Грабарь Игорь Эммануилович* (1871–1960) – живописец, историк искусства, архитектор и музейный деятель. Действительный член Академии наук СССР с 1943-го и Академии художеств СССР с 1947 года, народный художник СССР. Учился в Академии художеств с 1894-го, окончил ее в 1896 году учеником мастерской И.Е. Репина. С 1896-го по 1901 год работал у А. Ашбэ в Мюнхене. С 1913-го – действительный член Академии художеств. *Кардовский Дмитрий Николаевич* (1866–1943) – живописец и график, много работал как театральный художник. Заслуженный деятель искусств РСФСР, академик, профессор живописи и графики. Учился в Академии художеств с 1892-го по 1902 год у И.Е. Репина и П.П. Чистякова; позже – в мастерской А. Ашбэ в Мюнхене. С 1903 года преподавал в Высшем художественном училище при Академии художеств вместе с И.Е. Репиным, в его мастерской, затем – самостоятельно. С 1907-го – профессор живописи и графики, с 1911-го – действительный член Академии художеств. С 1921 года преподавал в Московском Вхутемасе.

[83] *Ашбэ Антон* (1862–1905) – словенский художник, основатель известной школы живописи и рисунка в Мюнхене (1891–1905). Ученики школы получали знание первичных приемов рисования и живописи, основанное на законах зрительного восприятия и построения пластической формы.

[84] *Печаткин Михаил Васильевич* (1867–1918) – художник. История М.В. Печаткина и забастовка студентов описаны также в книге А.А. Рылова «Воспоминания» (Л., 1960. С. 69).

[85] Существует иное объяснение причин отставки А.И. Куинджи, изложенное в официальных документах Академии художеств.

[86] Вероятно, речь идет о Н.Д. Кузнецове.

[87] Вице-президент Академии художеств, граф И.И. Толстой.

[88] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой, б/д, 1897 год.

[89] В настоящее время картина К.А. Сомова «Около пруда» называется «Дама у пруда» (1896), находится в ГТГ. Другая картина художника, «Людмила в саду Черномора», называлась также «Людмила в замке Черномора» (1897). Ныне – в музее А.С. Пушкина.

[90] *Сомов Андрей Иванович* (1830–1909). Почетный вольный общник Академии художеств. С 1886-го – старший хранитель Эрмитажа. Составитель каталогов картинной галереи Ака-

демии художеств и Эрмитажа. Редактор журнала «Вестник изящных искусств», учредитель «Общества аквафортистов», автор «Краткого руководства к гравированию на меди крепкою водкою» и др. *Сомова Надежда Константиновна*, урожд. Лобанова (ум. 1906), жена А.И. Сомова.

[91] *Бакст (Розенберг) Лев Самойлович* (1866–1924) – живописец, график, театральный художник. Один из организаторов и активный член общества «Мир искусства». Большую часть жизни прожил в Париже, где завоевал успех театральными работами и рисунками дамских мод.

[92] А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду лето 1895 года. Работа Ф.А. Малявина «За книгой. Портрет сестры художника, А.А. Малявиной» (1895) – ныне в ГТГ. О портретных этюдах отца и матери художника, упомянутых в тексте, ничего неизвестно. Возможно, автор подразумевал более поздние работы Ф.А. Малявина: «Портрет А.И. Малявина, отца художника» (1898) и «Старуха. Портрет Д.И. Татаринцевой» (1898), ранее считавшаяся портретом матери художника (обе ныне в ГТГ).

[93] В настоящее время «Портрет А.П. Остроумовой-Лебедевой» работы Ф.А. Малявина находится в собрании ГРМ.

[94] *Цорн Андерс* (1860–1920) – шведский живописец, гравер-офортист и скульптор. Работал в области жанра и портрета. Творчество его оказало влияние на многих художников-современников.

[95] Дневник А.П. Остроумовой от 12 февраля 1896 года.

[96] Вероятно, речь идет об экспонировавшемся на 24-й выставке Товарищества передвижников в 1896 году в Петербурге «Портрете г-жи М.Я.Л.» В.А. Серова. Это портрет Марии Яковлевны Львовой, урожденной Симонович, двоюродной сестры художника, написанный им в 1895 году. Портрет находится в собрании А. Львова в Париже.

[97] Ф.А. Малявин представил на конкурс в Академию художеств пять портретов и картину, позже получившую название «Смех». В результате голосования совет академии большинством голосов присудил ему только звание художника за портреты, без заграничной командировки. Оценки картины публикой и художественной критикой были разноречивы. Учитель Ф.А. Малявина – И.Е. Репин был возмущен непониманием этого произведения «рутинерами», признавая за художником «неукротимый, блестящий талант». В следующем году картина, посланная на Всемирную выставку в Париж, принесла автору золотую медаль по отделению живописи. В настоящее время «Смех» хранится в Музее современного искусства в Венеции.

[98] Речь идет о выставке работ японских художников, открытой в залах Академии художеств в конце 1896 года.

[99] *Думитрашко Петр Николаевич* (ум. после 1935). До революции занимал пост товарища министра путей сообщения. С 1923 года был членом Научно-технического совета при наркоме путей сообщения СССР.

[100] *Унковские Яков Семенович* (ум. 1898) и *Софья Ивановна* (ум. после 1917) — помещики, владельцы имения «Анненки». С.И. Унковская была близким другом матери К.П. Труневой. *Трунева Клавдия Петровна* (ок. 1878–1942) — художница-прикладница и график. Училась в Художественной мастерской О.Э. Браза в Петербурге. Ее графические работы изредка помещались в журнале «Мир искусства». Близкая подруга А.П. Остроумовой-Лебедевой. *Кологривова Нина Владимировна* — племянница и воспитанница С.И. и Я.С. Унковских.

[101] Портрет Н.И. Остроумова (1897). Находился в собрании С.П. Зенгер. Пропал в годы Великой Отечественной войны. Портрет К.П. Труневой (Х., м., 1897). Ныне находится в ГРМ.

[102] «Потонувший колокол» — пьеса Г. Гауптмана. Л.Б. Яворская играла в ней роль Раутенделейн.

[103] Выставка голландских художников в Петербурге открылась в конце 1896 года в залах Академии наук. На ней экспонировались работы художников Альма-Тадема, Бриета, Волькенбурга, И. Израэльса, Гуля и др.

[104] Дневник А.П. Остроумовой от 28 ноября 1897 года.

[105] Письмо к К.П. Труневой от 28 ноября 1897 года.

[106] Дневник А.П. Остроумовой от 6 декабря 1897 года.

[107] Письмо к К.П. Труневой от 8 декабря 1897 года.

[108] *Прахов Адриан Викторович* (1846–1916) — историк искусства, археолог, художественный критик, педагог. Редактор журнала «Пчела» и ежемесячного сборника «Художественные сокровища России». Руководил созданием росписей Владимирского собора в Киеве.

[109] *Тенишева Мария Клавдиевна* (1867–1928), княгиня. Меценатка, собирательница рисунков старых и современных художников; художница-дилетантка, бравшая уроки у И.Е. Репина. В ее имении Талашкино (под Смоленском) были устроены мастерские художественных промыслов, где работали Врубель, Головин, Малютин, Рерих и другие художники. Организовала художественные школы в Смоленске и Петербурге (последней некоторое время руководил И.Е. Репин). На ее средства был создан отдел акварельной живописи в музее Александра III (ныне ГРМ) и художественный музей в Смоленске. В конце 90-х годов XIX века была близка к художникам, группировавшимся

вокруг журнала «Мир искусства», поддерживала материально его издание. С 1915 года жила во Франции. *Дягилев Сергей Павлович* (1872–1929) – художественный и театральный деятель. Редактор журнала «Мир искусства», один из его создателей, организатор выставок «Мира искусства» и многих других, а также музыкально-театральных Русских сезонов за границей (с 1907). С 1906 года жил за границей.

[110] Письмо к К.П. Труневой от 11 декабря 1897 года.

[111] «Портрет С.П. Остроумовой» (Х., м., 1897). Был экспонирован на Академической выставке в 1898 году и воспроизведен в «Каталоге выставки Императорской Академии художеств», 1898, № 149. Принадлежал С.П. Зенгер, погиб во время блокады Ленинграда.

[112] Письмо к К.П. Труневой от 18 декабря 1897 года.

[113] *Шильдер Андрей Николаевич* (1861–1919) – живописец-пейзажист, работал также как театральный художник.

[114] Письмо к К.П. Труневой от 20 декабря 1897 года.

[115] Письмо к К.П. Труневой от 29 декабря 1897 года.

[116] *Маковская Елена Константиновна*, в замужестве – Лукш-Маковская (1878–1967). Дочь художника К.Е. Маковского. Живописец, скульптор и график. Училась в Петербурге у И.Е. Репина, позже у А. Ашбэ в Мюнхене. С 1907 года жила за границей.

[117] Дневник А.П. Остроумовой от 4 января 1898 года.

[118] Краткая биография и характеристика творчества А.П. Остроумовой была опубликована в журнале «Мир искусства» в 1902 году (№ 11. С. 55–56). Здесь же были воспроизведены 7 ксилографий на отдельных листах, 10 снимков с гравюр и 4 хромолитографии с гравюр ее работы.

[119] Дневник А.П. Остроумовой от 7 января 1898 года.

[120] *Эберлинг Альфред Рудольфович* (1871–1953) – живописец и педагог. Учился в Академии художеств с 1889-го по 1899 год.

[121] «Новое время» – ежедневная реакционная газета, выходившая в Петербурге с 1868-го по 1917 год. С 1876 года издателем ее стал А.С. Суворин.

[122] *Друккер Александра*, в замужестве – Гальстон (1876 – после 1922). Пианистка, ученица А.Г. Рубинштейна и автор воспоминаний о нем; педагог. С 1894 года гастролировала по Европе, в 1898 году дала несколько концертов в Петербурге.

[123] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой [март–апрель 1898].

[124] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой [март–апрель 1898].

[125] Выставка финляндских и русских художников, устроенная С.П. Дягилевым в залах Центрального училища технического рисования барона Штиглица в Петербурге, открылась 22 февраля 1898 года. По существу, она стала первым выступлением еще не оформившегося организационно «Мира искусства», объединила молодых русских художников, а кроме того, убедила меценатов М.К. Тенишеву и С.И. Мамонтова в организационных способностях С.П. Дягилева, что имело немаловажное значение для получения денежных субсидий при издании будущего журнала. В ней участвовали Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, В. Бломстед, Ф.П. Боткин, О.Э. Браз, В. Вальгрен, А.М. Васнецов, М.А. Врубель, А. Галлен, П. Галонен, А. Гебгардт, А. Эдельфельд, Г. Энгберг, М. Энкель, Е.Е. Лансере, С.В. Малютин, М.В. Нестеров, А.Л. Обер, Л.О. Пастернак, Э. Эрнефельд, К.А. Коровин, Б. Лагерстам, И.И. Левитан, В.В. Переплетчиков, В. Пурвит, А.Н. Рябушкин, К.А. Сомов, В.А. Серов, В. Соколов, Я.Ф. Ционглинский, М.В. Якунчикова. Экспонировалось 295 произведений.

[126] *Эдельфельд Адольф Альберт* (1854–1905) – финский живописец и график; портретист, жанрист, иллюстратор. Действительный член Академии художеств (с 1895). На выставке экспонировалось 16 его произведений: «Магдалина», «Похороны ребенка», «Прачки», «Порт Гельсингфорс», «Финский пейзаж», «Портрет французского поэта» и др. *Галлен-Каллела Аксель Вальдемар* (1865–1931) – финский живописец, график и гравер. Известность принесли ему работы на темы «Калевалы» и фрески в капелле в Пори (1901–1903). Писал портреты, занимался книжной иллюстрацией, плакатами. На выставке экспонировалось 11 его работ, среди них: «Мать Леминкэйнэна», «Портрет матери», «Играющий ребенок», «После дождя», «Лунный свет» и др. *Вальгрен Вилли* (1855–1940) – финский скульптор. На выставке было показано 30 работ, среди них: «Жизнь и смерть», «Нищета», «Слепая», «Слезы», «Весна» и др.

[127] В.А. Серовым на выставке было показано 15 работ, среди них: «Портрет вел. кн. Павла Александровича», «Портрет Мамонтовой», «Прудок». «Осень», несколько офортов и др. *Пурвит Вильгельм Егорович* (1872–1945) – латвийский художник-пейзажист, выставил 5 картин, среди них: «Первый снег», «Осенний вечер» и др. Экспонировалось 19 работ К.А. Коровина; среди них: «Портрет кн. Голицыной», «Северное сияние», «Зима», «Улица в Париже», «Порт в Марселе» и др.; произведения А.М. Васнецова: 6 проектов декораций к опере «Хованщина», «Кремль» и «Пейзаж»; были показаны работы И.И. Ле-

витана: «Эскиз к картине «Над вечным покоем», «Овцы», «Лунная ночь», «Осень» (акв.), «Весна».

[128] *Бенуа Александр Николаевич* (1870–1960) – живописец, театральный декоратор, график, историк искусства, художественный критик, музейный деятель, педагог. Глава и идеолог группы художников, объединявшихся вокруг журнала «Мир искусства» и его выставок. Подолгу жил и выставлялся за границей. На данной выставке экспонировалось 19 работ А.Н. Бенуа, среди них: «Прогулка в кресле», «Дворец зимой», «У бассейна», «Пейзаж в Бретани» и др.; 16 работ Л.С. Бакста, в том числе: «Осень в Версале», «Репортеры», «В сумерки», «Портрет С.П. Дягилева» и др.; было показано 10 произведений К.А. Сомова: «После дождя», «Радуга», «Вечер», «В парке», «Май», «Август» и др.

[129] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой от 14–18 января [1898].

[130] П.Д. Шмаровым на Академической выставке 1898 года были экспонированы работы: «Портрет Н.И. Стояновского», «Пейзаж», «Асфальтщики», «Разгром».

[131] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой от 19 февраля 1898 года.

[132] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой от 29 января 1898 года.

[133] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой [март–апрель 1898].

[134] *Репина Вера Алексеевна*, урожд. Шевцова (1855–1918), жена И.Е. Репина с 1872 года.

[135] *Покровский Владимир Александрович* (1871–1931) – архитектор и педагог, один из авторов «Истории русского искусства», печатавшейся в 1909–1916 годах под редакцией И.Э. Грабаря. Окончил Академию художеств в 1898 году. В своих постройках использовал мотивы древнерусского зодчества.

[136] *Ренан Эрнст Жозеф* (1823–1892) – французский философ-идеалист и историк религии. Речь идет о его известном труде «Жизнь Иисуса», изданном в Париже в 1863 году.

[137] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой, б/д, 1900 [лето].

[138] А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду церковь Св. Георгия XII века в Старой Ладоге.

[139] Портрет Е.П. Морозовой (1898). Петербург, частное собрание. Портрет сенатора Н.П. Смирнова (1898). Местонахождение неизвестно.

[140] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой, б/д [1898].

[141] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой [ноябрь 1898].

[142] Собор Св. Петра в Кельне – крупнейший из готических соборов Германии, был заложен в 1248 году. Строительство продолжалось до 80-х годов XIX века.

[143] С 1818 года часть Люксембургского дворца, построенного в 1615–1620 годах архитектором С. де Бросом, была отведена под картинную галерею произведений новейшей французской живописи, приобретаемых на годичных выставках. По правилам галереи, через десять лет после смерти художника его работы из Люксембургского дворца передавались в Лувр или в провинциальные музеи.

[144] Академия Жюльена – частная художественная школа в Париже, была названа так по имени основателя – живописца и педагога Родольфа Жюльена (1839–1907).

[145] Письмо А.П. Остроумовой к матери от 1 декабря 1898 года.

[146] Письмо А.П. Остроумовой к матери, декабрь 1898 года.

[147] Лувр – один из крупнейших музеев мира, ранее – дворец французских королей, построенный в середине XVI века; расширялся и перестраивался в XVII–XIX веках. Со второй половины XVII века в Лувре постепенно сосредоточиваются королевские художественные коллекции. В 1793 году декретом Конвента Лувр был превращен в Национальный художественный музей. В нем собраны произведения искусства начиная с эпохи Древнего Египта и Ассиро-Вавилонии и кончая искусством наших дней.

[148] Письмо А.П. Остроумовой к родителям от 3 декабря 1898 года.

[149] «Портрет матери» Дж. Уистлера (1871–1872) ныне хранится в собрании Лувра.

[150] Коллароссп – рисовальная школа в Париже, названная по имени ее основателя Филиппа Коллароссп, итальянского скульптора.

[151] *Принс Рэне-Ксавье* (1861–1946) – французский художник, портретист, жанрист и пейзажист.

[152] Письмо А.П. Остроумовой к родителям от 1 января 1899 года.

[153] Письмо А.П. Остроумовой к родителям от 3 января 1899 года.

[154] Письмо А.П. Остроумовой к матери от 27 января 1899 года.

[155] Национальная библиотека в Париже основана в XIV веке. Одно из крупнейших в мире собраний книг; имеет, кроме того, коллекции рукописей, эстампов, рисунков и медалей.

[156] *Лансере Евгений Евгеньевич* (1875–1946) – живописец, работал как иллюстратор и театральный художник, занимался монументальной живописью. Народный художник РСФСР. Пле-

мянник А.Н. Бенуа, который был его учителем. Активный участник выставок «Мира искусства». После 1917 года жил на Кавказе, затем в Ленинграде, где преподавал в Академии художеств, позже в Москве.

[157] Возможно, автор упоминает о спектакле «Reine Fiamette», 11 (23) декабря 1898 года, шедшем в театре «Одеон». Программа этого спектакля сохранилась в бумагах А.П. Остроумовой-Лебедевой.

[158] Имеется в виду выставка работ художников: живописца и графика *Поля-Альбера Бенара* (1849–1934); одного из виднейших импрессионистов *Клода Моне* (1840–1926); живописца, офортиста и керамиста *Жана-Шарля Казена* (1841–1901); пейзажиста *Альфреда Сислея* (1839–1899); норвежского пейзажиста, графика и писателя *Фрица Иоганна Фредерика Таулова* (1847–1906) и импрессиониста, керамиста *Эрнста Шапле* (1835–1909).

[159] О какой выставке произведений русских художников идет речь, не установлено.

[160] Письмо А.П. Остроумовой к матери от 1 марта 1899 года.

[161] *Бенуа Анна Карловна*, урожд. Кинд (1869–1952) – художница, жена А.Н. Бенуа с 1894 года.

[162] Речь идет о соборе Нотр-Дам в Шартре, начало строительства которого относится к XI веку. Достраивался в XII и XVI веках.

[163] *Званцева Елизавета Николаевна* (1864–1922) – художница, училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, позже у И.Е. Репина и П.П. Чистякова, затем — в Париже, в академиях Жюльена и Коларосси. В 1899 году она открыла в Москве художественную школу, в которой преподавали Серов, Коровин, Ульянов. В 1906-м — школа была переведена в Петербург, где в ней преподавали Бакст, Добужинский, Сомов, Петров-Водкин и Репин. Закрылась в 1916 году.

[164] *Бенуа Николай Леонтьевич* (1813–1898) – архитектор, строитель многих сооружений в Петербурге и его окрестностях, с 1863 года — главный архитектор императорских театров. Отец А.Н. Бенуа и дед (по матери) Е.Е. Лансере. Скончался 11 декабря 1898 года.

[165] Пер-Лашез – одно из наиболее известных кладбищ Парижа, на нем находится стена, подле которой в 1871 году были зверски расстреляны участники Парижской коммуны.

[166] *Башкирцева Мария Константиновна* (1860–1884) – художница и музыкантша, автор известного «Дневника» (первое издание вышло в свет в 1887 г.). Училась живописи у

Т.Р. Флери, Р. Юлиана, позже у Ж. Бастьен-Лепажа. Жила и работала в Париже.

167 Речь идет, по-видимому, о гравюрах А.П. Остроумовой «Торс» и «Портрет С.П. Остроумовой», относящихся к 1898 году.

168 А.П. Остроумова могла видеть работы А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста и К.А. Сомова на первой Весенней выставке 1897 года и на Выставке финляндских и русских художников 1898 года в Петербурге.

169 На ежегодных, существовавших с 1897 года Весенних выставках в Петербурге показывали свои произведения художники, не принадлежавшие ни к каким объединениям. Весенние выставки были организованы по инициативе А.И. Куинджи; после смерти художника на них присуждались премии имени А.И. Куинджи. Первая выставка Товарищества передвижных художественных выставок была открыта в 1871 году. Демократические идеи и общественно-этические цели, объединявшие художников-передвижников, оказали огромное влияние на русское реалистическое искусство. 70–80-е годы XIX века были годами расцвета Товарищества. Однако к 90-м годам XIX века, о которых идет речь в «Автобиографических записках», передвижничество частично утратило свою обличительную направленность, в произведениях многих художников стали преобладать малозначительные бытовые сюжеты.

170 *Бенуа Елена Александровна*, в замужестве Клеман (р. 1898) – вторая дочь А.К. и А.Н. Бенуа. Художница, работала как портретист. *Бенуа Анна Александровна*, в замужестве Черкесова (р. 1895) – старшая дочь А.К. и А.Н. Бенуа. Художница-иллюстратор.

171 *Обер Артемий (Артур) Лаврентьевич* (1843– 1917) – скульптор-анималист. С 1893-го – академик. Участник выставок журнала «Мир искусства». *Обер Наталия Францевна* – жена А.Л. Обера. *Нурок Альфред Павлович* (1860–1919) – литератор, знаток французской литературы, библиограф и библиофил. Заведовал музыкальным отделом журнала «Мир искусства», писал статьи и для других разделов журнала под псевдонимом Силэн. Один из основателей «Вечеров современной музыки». *Нувель Вальтер Федорович* (1871–1949) – один из влиятельнейших членов редакции журнала «Мир искусства» и членов-учредителей выставок журнала, принимал деятельное участие в организации «Вечеров современной музыки».

172 «Вечера современной музыки» – объединение, созданное в Петербурге в 1901 году, целью которого было ознакомление русской публики с новинками современной отечественной и зарубеж-

ной музыки. Во главе объединения, кроме В.Ф. Нувеля и А.П. Нурока, стояли музыкальный критик В.Г. Каратыгин, композитор И.И. Крыжановский, пианист А.Д. Медем. «Вечера» устраивались в помещении музыкальной школы И.А. Боровка. На этих концертах впервые в России прозвучали многие произведения К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса, здесь дебютировали С. Прокофьев и Н. Мясковский. Деятельность «Вечеров» продолжалась до 1912 года. По своей ориентации они были близки к журналу «Мир искусства».

[173] Речь идет об иллюстрациях К.А. Сомова к поэме А.С. Пушкина «Граф Нулин» (1899). Принадлежали кн. С.А. Щербатову, ныне — во Всесоюзном музее А.С. Пушкина. Работа К.А. Сомова «Отдых в лесу» (1898) принадлежала кн. М.К. Тенишевой, ныне — в ГТГ.

[174] «Всемирная иллюстрация» — еженедельный иллюстрированный журнал, издававшийся в Петербурге в 1869—1895 годах. «Пчела» — еженедельный иллюстрированный журнал искусств, литературы, политики и общественной жизни, издававшийся в Петербурге с 1875-го по 1878 год.

[175] Письмо к К.П. Труневой от 16 декабря 1897 года.

[176] *Уго да Карпи* (1479 или 1481—1532) — итальянский ксилограф, один из создателей цветной деревянной гравюры, работавший в технике «кьяроскуро». *Занетти Антонио* (1680—1757) — итальянский коллекционер и гравер, работавший в технике «кьяроскуро».

[177] *Флориан Фредерик* (1858—1914) — имя Флориан носил с 1890 года. Французский рисовальщик и ксилограф. С 1878 года работал в Париже, сотрудничал в периодических изданиях. Репродуцировал работы Ренуара, Гирландайо, Боттичелли. Лишь в 1899 году появились его гравюры по собственным рисункам. О втором брате сведений не обнаружено.

[178] *Валлотон Феликс* (1865—1925) — швейцарец, жил и работал во Франции. График и живописец. Занявшись живописью в начале 1900-х годов, много работал как портретист, пейзажист, жанрист. Наиболее известен своими гравюрами. *Лепер Август* (1849—1918) — французский живописец, график, иллюстратор. *Ривьер Анри* (р. 1864) — французский литограф, ксилограф и акварелист. В произведениях А. Ривьера ощущается сильное влияние японского искусства.

[179] Дневник А.П. Остроумовой от 19 июня 1899 года. Вероятно, имеется в виду итальянский архитектор, скульптор и ксилограф Никколо (Никколуччио) ди Нуто (р. 1288).

[180] *Беренштам Федор Густавович* (1862—1937) — архитектор, действительный член Академии художеств (с 1908), дирек-

тор ее библиотеки с 1894-го по 1912 год и чиновник особых поручений при президенте. После Октябрьской революции — хранитель Петергофских музеев.

[181] В серию ксилографий А. Дюрера «Апокалипсис» (1498) входили гравюры: «Четыре апокалиптических всадника», «Мучение евангелиста Иоанна», «Битва Архангела Михаила с дьяволом», «Четыре ангела сдерживают ветры».

[182] *Хокусай Кацусика* (1760–1849) — японский ксилограф, автор прославленных серий «36 видов Фудзи», «Путешествие по водопадам страны», «Мосты» и др. *Хиросиге Андо* (1797–1858) — японский ксилограф, пейзажист. Среди его работ серии «53 станции Токкайдо», «8 видов озера Оми» и др. *Тоёкуни Утагава* (1769–1825) — японский живописец и гравер. Известны его серии гравюр, изображающие актеров. *Куниёси Утагава* (1797–1861) — японский ксилограф, мастер цветной гравюры. Наиболее известна серия его гравюр «12 историй благородных рыцарей». *Кунисада Утагава* (1786–1864) — японский гравер-ксилограф, популярна его серия гравюр «12 месяцев года».

[183] Речь идет о процессе *Альфреда Дрейфуса* (1859–1935), офицера французского Генерального штаба, ложно обвиненного реакционной военщиной в шпионаже и осужденного за это. Дело Дрейфуса стало центром ожесточенной политической борьбы во Франции 90-х годов XIX века, ведшейся в защиту прав демократии от покушений реакции. *Пикар* — начальник информационного бюро французского Генерального штаба, обнаружил документы, доказывавшие невиновность Дрейфуса.

[184] Эмиль Золя выступил в защиту Дрейфуса со знаменитым памфлетом «Я обвиняю!». *Жорес Жан* (1859–1914), вождь реформистского крыла Французской социалистической партии, и *Клемансо Жорж* (1841–1929), французский политический деятель и публицист, лидер партии радикалов, — участвовали в кампании за пересмотр дела Дрейфуса.

[185] *Бердслей (Бёрдсли) Обри* (1872–1898) — английский художник-символист, график, не получил специального художественного образования. Островыразительное и отточенное мастерство Бердслея имело многих подражателей и последователей. Работы художника и статьи о его творчестве часто публиковались в журнале «Мир искусства» (1899, 1902). *Гейне Томас Теодор* (1867–1948) — немецкий живописец и график, работал также как иллюстратор, плакатист, прикладник. Активный сотрудник журнала «Симплициссимус» (с 1896). После прихода к власти в Германии фашистов эмигрировал (1933), умер в Швеции.

[186] «Симплициссимус» – немецкий сатирический еженедельник, издававшийся в Мюнхене с 1896-го по 1942 год. Оказал влияние на книжную карикатуру и графику начала XX века в Европе. В первый период существования (до 1914) журнал остро высмеивал порядки кайзеровской Германии, немецкий милитаризм, нравы и мораль мелкой буржуазии.

[187] «Мир искусства» – название художественного иллюстрированного журнала, издававшегося с 1898-го по 1904 год группой петербургских художников и литераторов, выставок, устраивавшихся этим журналом, и общества, в состав которого входили художники А. Бенуа, Добужинский, Серов, Бакст, Рерих, Лансере, Остроумова и др., а также литераторы – Философов, Нувель, Нурок. Организатором и вдохновителем журнала вместе с А.Н. Бенуа был С.П. Дягилев. Первая выставка журнала «Мир искусства» была открыта в 1899 году, последняя – в 1903-м. В 1910 году возникло новое общество петербургских художников, принявшее также имя «Мир искусства». Ядро его составляли бывшие члены «Мира искусства». Последняя выставка этого художественного объединения состоялась в 1924 году.

[188] *Философов Дмитрий Владимирович* (1872–1940) – литератор, художественный критик, член-учредитель журнала «Мир искусства» и активный его сотрудник, влиятельный член редакции. После 1917 года эмигрировал за границу.

[189] Гравюра «Колесница Аполлона». Обложка для журнала «Пантеон» (по рисунку Е.Е. Лансере) (1899), 1 доска. Находится в собрании О.К. Лансере. Журнал «Пантеон», редактором которого был приглашен С.П. Дягилев, предполагала издавать дирекция императорских театров, заменив им «Ежегодник императорских театров». Издание не было осуществлено.

[190] Письмо А.П. Остроумовой к К.П. Труневой от 23 сентября 1899 года.

[191] *Киселев Александр Александрович* (1838–1911) – живописец-пейзажист. С 1895-го – инспектор Высшего художественного училища при Академии художеств, с 1897-го – профессор – руководитель пейзажной мастерской там же.

[192] Причиной полемики между И.Е. Репиным и журналом «Мир искусства» было письмо художника, опубликованное в «Ниве» (1899, № 15) и перепечатанное в журнале «Мир искусства» (1899, № 10), в котором он заявлял об отказе от участия в журнале, не соглашаясь с оценками творчества ряда русских и иностранных художников и некоторых произведений русского искусства. Направление журнала «Мир искусства» в целом он определил как декадентское. В полемическом задоре Репин называл Бенуа, Сомова, Малютина «недоучками» и ут-

верждал, что борьба журнала против Академии художеств сводится к тому, чтобы свергнуть авторитет академического образования, поставив на его место дилетантизм. Особенно резко ополчился Репин против утверждения «Мира искусства» об отсутствии русской школы в искусстве. В то же время Репин отмечал «внешний интерес» журнала и хвалил энергию Дягилева.

[193] Второй всероссийский съезд художников открылся 27 декабря 1911 года и продолжался до 5 января 1912 года. Он происходил в Петербурге, в здании Академии художеств. Речь, о которой упоминает автор, была произнесена И.Е. Репиным 2 января 1912 года.

[194] Письмо к К.П. Труневой от 14 октября 1899 года.

[195] Портрет К.П. Труневой работы А.П Остроумовой (1897) не экспонировался на академических выставках 1899-го и 1900 годов.

[196] С характеристикой, данной своему учителю А.П. Остроумовой-Лебедевой, удивительно совпадают слова, сказанные о В.В. Матэ И.Е. Репиным: «...наивный и безрасчетный, как дитя, *красный* и дерзкий на академических собраниях, он никогда не унывал и был освежающей грозой академической рутины...» (См. ЦГАЛИ, ф. 789, оп. 9, д. 137–1875, л. 140 об.)

[197] Цветная ксилография «Персей и Андромеда» (1899), с оригинала П. Рубенса в Эрмитаже, была представлена А.П. Остроумовой на конкурс Общества поощрения художеств. За нее художница получила вторую премию 19 февраля 1900 года.

[198] Квартира С.П. Дягилева и редакция журнала «Мир искусства» в эти годы помещались на Литейном проспекте в доме 45.

[199] А.П. Остроумова-Лебедева ошиблась, выставка картин журнала «Мир искусства» была открыта с 28 января по 26 февраля 1900 года в залах музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица в Петербурге. На ней экспонировались 219 произведений живописи, скульптуры и прикладного искусства. Участвовали: Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, М.С. Боткина, О.Э. Браз, А.М. и В.М. Васнецовы, М.А. Врубель, А.Я. Головин, А.С. Голубкина, И. Давыдова, Н.В. Досекин, К.А. Коровин, Д.Н. Кардовский, Е.С. Кругликова, Е.Е. Лансере, И.И. Левитан, С.В. Малютин, Ф.А. Малявин, М.А. Мамонтов, М.В. Нестеров, А.Л. Обер, А.П. Остроумова, В.В. Переплетчиков, Е.Д. Поленова, В. Пурвит, В.А. Серов, К.А. Сомов, П.П. Трубецкой, Я.Ф. Ционглинский и М.В. Якунчикова.

[200] Письмо к К.П. Труневой, ноябрь 1899 года.

[201] Письмо к К.П. Труневой от 23 декабря 1899 года.

[202] На выставке картин журнала «Мир искусства» 1900 года были показаны работы В.А. Серова: «Дети», «Баба в телеге»,

«Портрет А.С. Пушкина», «Зимняя дорога», офорты, 4 автолитографии для журнала «Мир искусства» и др. Экспонировалось 19 работ И.И. Левитана; 8 произведений К.А. Сомова, среди них – «Портрет А.И. Сомова», «Конфиденция»; пейзажи, автолитографии, рисунки и заставки для журнала «Мир искусства» Е.Е. Лансере; иллюстрации к «Пиковой даме» и «Дубровскому» А.С. Пушкина А.Н. Бенуа и другие его произведения; М.А. Врубель выставил работы «Суд Париса» (триптих, декоративное панно), «Морская царевна», «Женская головка», камин из майолики; Ф.А. Малявиным были показаны «Портрет М.В. Нестерова», «Портрет» и автолитографии для журнала «Мир искусства»; Л.С. Бакстом – 4 автолитографии для журнала «Мир искусства», «Афиша для базара кукол» и др.; К.А. Коровиным – «Северное сияние», «Ловля трески», «Кит» (для Нижегородской выставки 1896 года), «Парижское кафе», «Флоренция» и другие работы. В каталоге выставки названы четыре гравюры А.П. Остроумовой-Лебедевой: «Весна», «Зима», «Экслибрис» и «Наяда» (последние две по рисункам Е.Е. Лансере).

[203] *Ольденбургская Евгения Максимилиановна* (1845–1925), принцесса. Покровительствовала искусствам (председатель Общества поощрения художеств), занималась благотворительностью.

[204] Общество поощрения художеств – объединение любителей искусств, основанное в 1821 году в Петербурге по инициативе группы меценатов (И.А. Гагарин, П.А. Кикин, А.И. Дмитриев-Мамонов и др.). Целью общества было содействие распространению искусства в России и материальная помощь художникам. Общество организовывало выставки, лотереи и конкурсы; в 1834-м – учредило медали для награждения художников, посылало их в качестве пенсионеров для усовершенствования за границу. С 1857-го – в ведение его перешла Первая С.-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих. Общество сыграло значительную роль в распространении в России ксилографии и литографии.

[205] Через много лет, в письме от 9 июля 1939 года к А.И. Усачеву, А.П. Остроумова-Лебедева вспоминала: «... «Персея и Андромеду» я делала, переведя на доску фотографию этой картины, и резала прямо по фотографии, не прорисовав ее, а стараясь резать свободно, как подскажет художественный инстинкт...» (См. Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1015, ед. хр. 308, л. 27 об.)

[206] Письмо к К.П. Труневой, январь 1900 года.

[207] Автолитография была воспроизведена в журнале «Мир искусства» (1900. № 9–10. С. 104–105). В том же журнале (1900. Вып. 5–6. С. 15) были напечатаны гравюры «Зимка» и «Долинка».

[208] Письмо к К.П. Труневой, март 1900 года.

[209] *Рейтерн Евграф Евграфович* (1836–1922) – сенатор, действительный тайный советник, служил в департаменте герольдии. Действительный член Академии художеств с 1893 года, член совета академии с 1895-го. Владелец замечательной коллекции русских гравюр и рисунков, поступившей после революции в ГРМ.

[210] *Глухов Иван Архипович* – художник-гравер, мастер тоновой гравюры. Преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художеств.

[211] *Брюллов Павел Александрович* (1840–1914) – живописец-пейзажист. Член совета Академии художеств с 1904 года. Очевидно, А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду не Василия Васильевича, а *Василия Андреевича Верещагина* (1861–1931) – камергера, статс-секретаря Государственного совета, гофмаршала. Занимался литературной деятельностью; автор ряда библиографических трудов, основатель «Кружка любителей русских изящных изданий», редактор журнала «Русский библиофил», с 1913 года – член совета Академии художеств. В 1921 году эмигрировал во Францию.

[212] Письмо к К.П. Труневой, декабрь 1900 года.

[213] *Иванов Александр Андреевич* (1806–1858) – живописец, автор картины «Явление Христа народу. (Явление Мессии)». В конце 40-х – начале 50-х годов А.А. Иванов создал цикл акварельных и карандашных эскизов, монументальных росписей на библейские темы, предполагая расположить их на стенах специально выстроенного здания. В них он стремился отобразить историю нравственного и духовного развития человечества. Оригиналы эскизов А.А. Иванова ныне хранятся в собраниях ГТГ и ГРМ.

[214] *Саблер Вадим Карлович* (с 1915 – Десятовский) (1845–1931) – юрист, товарищ обер-прокурора Синода при П.К. Победоносцеве, позже – обер-прокурор Синода, сенатор (с 1905).

[215] В статье, посвященной ученической выставке в Академии художеств и напечатанной в журнале «Мир искусства», работы А.П. Остроумовой, данные ею на конкурс, в противовес мнению совета академии были оценены весьма лестно: «...самыми интересными вещами на ученической выставке должны быть признаны гравюры г-жи Остроумовой, с редким чутьем красочных пятен и большой силой резца трактует свои простые мотивы. Ее

гравюры соединяют в себе приятную грубость смелого штриха с бархатистой мягкостью красочных сочетаний. Напечатаны эти гравюры очень аппетитно, краска впиталась в бумагу и легла приятным матовым слоем... С. Д. [С. Дягилев]» (См.: Мир искусства. 1900. Вып. 21–22. С. 213).

216 *Половцев Анатолий Викторович* (1849–1905) – писатель, историк искусства, археолог, по образованию – юрист и археолог-историк. Сотрудничал в газетах «Московские ведомости» (под псевдонимом – Рязанец) и «Новое время» (под псевдонимом – Кончак). Статья А.В. Половцева об ученической выставке в Академии художеств была опубликована в газете «Новое время» от 18 февраля 1898 года.

ТОМ II

1 Речь идет о помещице Екатерине Петровне Ефремовой (ум. 1905).

2 *Лиля – Елизавета Петровна Остроумова*, сестра автора.

3 Письмо к К.П. Труневой, б/д, 1900 год.

4 В этот период А.П. Остроумовой были созданы «Вербы над ручьем», «Холмы и перелески» и 34 рисунка пейзажей области Войска Донского.

5 Имение, принадлежавшее Е.Л. Морозову, мужу М.П. Остроумовой, – «Горки» находилось в 17 километрах от Териок (ныне г. Зеленогорск), на берегу озера Иколан Питки-ярви (ныне – оз. Ильичевское).

6 Письмо к К.П. Труневой, август 1900 года.

7 Всемирная выставка в Париже была открыта с 14 апреля до 11 ноября 1900 года.

8 Письмо к К.П. Труневой, август 1900 года.

9 *Остроумов Николай Иванович* – брат отца автора, часто живший в семье Остроумовых в Петербурге. Первое путешествие во Францию в 1898 году для усовершенствования в живописи А.П. Остроумова совершила благодаря его материальной помощи.

10 *Сада Якко* (1872–1946) – одна из первых драматических актрис японского театра, выступала в труппе своего мужа Каваками Отодзиро в европейском репертуаре. Гастролировала в Европе, Америке; в начале 1900-х годов – в России. *Режан (Режю) Габриэль Шарлотта* (1856–1920) – французская драматическая актриса. Гастролировала в России в 1897–1910 годах. *Дузе Эле-*

онора (1858–1924) – итальянская драматическая актриса. Гастролировала в России в 1891-м и 1908 годах.

[11] Письмо к К.П. Труневой, октябрь 1900 года.

[12] *Мане Эдуард* (1832–1883) – французский художник-импрессионист. *Дега Эдгар* (1834–1917) – французский живописец и рисовальщик, импрессионист. *Шассерио Теодор* (1819–1856) – французский живописец, объединявший в своем творчестве искания классицизма и романтизма. *Домье Оноре* (1808–1879) – французский художник-реалист. График и живописец. *Коро Камиль* (1796–1875) – французский живописец и график. Пейзажист, портретист. *Ренуар Огюст* (1841–1919) – французский живописец круга импрессионистов. *Энгр Жан Огюст Доминик* (1780–1867) – французский живописец и рисовальщик. *Писсарро Камиль* (1830–1903) – французский живописец-пейзажист. С 1885-го – приверженец неоимпрессионистов.

[13] *Тернер Джозеф Маллорд Уильям* (1775–1851) – английский живописец и гравер, представитель романтизма. Известен как мастер акварели.

[14] На Всемирной выставке в Париже произведения В.А. Серова (портреты С.С. Боткина, В.С. Мамонтовой, вел. кн. Павла Александровича, пейзажи «Осень» и «Сумерки») вызвали восторженные отзывы. Художнику была присуждена почетная медаль (Médaille d'honneur) по отделению живописи. Творчество Ф.А. Малявина было представлено работами: «Русская крестьянка», «Крестьянская девушка», «Крестьянин» и «Смех» (или «Красные бабы»). За последнюю он был награжден золотой медалью. На выставке экспонировались картины И.Е. Репина, В.М. Васнецова, Н.А. Касаткина и других. Оформление русского художественно-промышленного отдела было исполнено по эскизам К.А. Коровина и А.Я. Головина. Здесь находились тридцать декоративных панно Коровина, изображающих север России, Сибирь и Среднюю Азию. По его рисункам были изготовлены также многие экспонаты прикладного искусства. Работы Коровина и Головина были отмечены медалями.

[15] *Серова Ольга Федоровна*, урожд. Трубникова (1864–1927) – жена художника В.А. Серова.

[16] *Якунчикова Мария Васильевна*, в замужестве Вебер (1870–1902) – живописец и гравер, работала в области цветного офорта, выжигала по дереву. Незаурядное лирическое дарование художницы отмечали многие ее современники. На Всемирной выставке в Париже она получила две серебряные медали по отделению прикладного искусства.

[17] В своем имении, неподалеку от сельца Денежково (станция Пущино или Стенькино Рязанской железной дороги).

[18] *Васильев Федор Александрович* (1850–1873) – живописец-пейзажист.

[19] В эти годы А.П. Остроумовой, кроме конкурсных гравюр, были исполнены такие чудесные листы, как «Цепной мост» (1901), «Зима с желтым небом», «Кипарисы на кладбище» (1902). Особенно плодотворен для нее, как для гравера, был 1903 год, когда художница создала гравюры: «Фьезоле», «Барки», «Весенний мотив», серии видов Петербурга и Павловска, цветные литографии пейзажей Царского Села.

[20] Речь идет о книге *Петра Петровича Перцова* (1868–1947) «Литературные воспоминания. 1890–1902 гг.» (Academia, 1933). Автор, высоко оценивая деятельность членов кружка «Мир искусства», писал, что, не имея в своей среде «ни одного первоклассного индивидуального дарования... *он сам* – этот кружок в удивительной цельности и одаренности своей коллективной личности был такой первоклассной индивидуальностью, своего рода коллективным гением...» (с. 272–273).

[21] *Протопопов Михаил Александрович* (1848–1915) – литературный критик, придерживался народнических взглядов. *Розанов Василий Васильевич* (1856–1919) – писатель, публицист, философ и критик. Автор многочисленных статей по вопросам семьи и церкви. Сотрудничал в журнале «Мир искусства». *Минский Н.* – псевдоним поэта и писателя *Виленкина Николая Максимовича* (1855–1937). В 1905 году Н. Минский был выслан царским правительством из России. В 1920-х годах был сотрудником советского полпредства в Англии. *Гиппиус Владимир Васильевич* (1876–1941) – поэт, критик и литературовед, тесно связанный с русским символизмом. *Курбатов Владимир Яковлевич* (1878–1957) – доктор химических наук, заслуженный деятель науки и техники Татарской АССР, доктор искусствоведения. Автор путеводителей по Петербургу и Павловску, книги «Сады и парки» и др. Близкий друг С.В. Лебедева и А.П. Остроумовой-Лебедевой. *Яремич Степан Петрович* (1869–1939) – живописец-пейзажист, художественный критик; коллекционер рисунков старых мастеров. Участник выставок журнала «Мир искусства».

[22] К началу 1900-х годов постепенно изменился характер издания. Значительную часть журнала «Мир искусства» заняли религиозно-философские сочинения Мережковского, Розанова, Сологуба; символистские стихи Гиппиус, Бальмонта, Брюсова.

[23] А.Н. Бенуа был написан раздел, посвященный искусству России, для книги Г. Мутера «Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert» (München, Kunstverlag. 1894, Bd. III, S. 324–366). В том же году эта работа А.Н. Бенуа была переведена на

русский язык и опубликована в журналах «Артист» и «Русский художественный архив». В 1900 году вышла отдельным изданием.

[24] Члены редакции журнала «Мир искусства» и многие участники его выставок были связаны давними узами дружбы, а часто и родства. Кружок юношей, интересовавшихся вопросами изобразительного искусства, музыкой и литературой, образовался еще в начале 90-х годов XIX века, когда большинство из них были учениками известной в Петербурге гимназии Мая. Ядро группы составляли А.Н. Бенуа, В.Ф. Нувель, Д.В. Философов, Л.С. Розенберг (Бакст), К.А. Сомов и др. Позже к ним присоединились А.П. Нурок, Е.Е. Лансере, С.П. Дягилев. Главой был А.Н. Бенуа, чье первенство признавалось бесспорно. В 1891 году кружок ненадолго распался, в 1892-м — он возобновил свою деятельность.

[25] Литография В.А. Серова «Портрет А.П. Остроумовой» вошла в альбом «15 литографий русских художников», составленный из напечатанных в журнале «Мир искусства» произведений. Почти все издание погибло при пожаре в типографии.

[26] Первые гастроли Московского Художественного театра в Петербурге продолжались с 19 февраля по 23 марта 1901 года. Вопреки враждебным отзывам петербургской прессы, которые М. Горький называл «травлей», журнал «Мир искусства» посвятил спектаклям театра ряд хвалебных статей Перцова, Гнедича, Философова.

[27] *Кинд Карл Иванович* — музыкант, служил в оперном оркестре дирекции петербургских театров. Отец А.К. Бенуа и М.К. Бенуа-Эфрон.

[28] *Софья Петровна Остроумова* — сестра автора.

[29] *Серебрякова Зинаида Евгеньевна*, урожд. Лансере (1884–1967) — художница, работала как портретист и жанрист. Участвовала в выставках «Мира искусства». В 1920-х годах уехала за границу.

[30] Спектакль, о котором рассказывает автор, состоялся 28 января 1900 года. *Литвин Фелия* (Литвинова Фекла Васильевна, 1861–1936) — оперная певица. Жила и работала за границей. Гастролировала в России в 1890, 1891, 1898–1914 годах. *Ершов Иван Васильевич* (1867–1943) — оперный певец. Солист Мариинского, а затем — Академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова в Ленинграде. Профессор Ленинградской консерватории, народный артист СССР.

[31] *Растрелли Варфоломей Варфоломеевич* (1700– 1771) — архитектор. В Петербурге им построены Зимний дворец, Смольный монастырь и др. *Ринальди Антонио* (ок. 1710–1794) —

архитектор, автор Мраморного дворца в Петербурге. *Захаров Андреян Дмитриевич* (1761–1811) – архитектор. По его проекту сооружено здание Адмиралтейства. *Воронихин Андрей Никифорович* (1759–1814) – архитектор, автор Казанского собора, Горного института. *Кваренги Джакомо* (1744–1817) – архитектор, строитель Смольного института, Академии наук, Ассигнационного банка. *Росси Карл Иванович* (1775–1849) – архитектор, автор ансамблей Михайловской площади, Александринского театра и Театральной улицы, здания Главного штаба на Дворцовой площади и др.

32 *Тон Константин Андреевич* (1794–1881) – архитектор, известный как создатель официального «русско-византийского стиля».

33 Дворцом Бирона называли в конце XIX века здание складов на Тучковом буяне, построенное в 1760-х годах.

34 Музей Старого Петербурга был основан в 1907 году при Петербургском обществе архитекторов-художников, председателем которого был архитектор граф Ю.Ю. Сюзор. К 1915 году собрание музея насчитывало около 2000 экспонатов, среди которых были коллекции чертежей и проектов, гравюры, литографии, акварели, изображавшие Петербург, фрагменты архитектурных украшений петербургских зданий, их обмеры, коллекции фотографий, книги.

35 *Бенуа Леонтий Николаевич* (1856–1928) – архитектор, академик, заслуженный деятель искусств РСФСР. Брат А.Н. Бенуа.

36 Письмо к К.П. Труневой от 14 апреля 1900 года.

37 *Анисфельд Борис Израильевич* (1879–1973) – художник-символист, график и декоратор. В 1906 году экспонировал свои работы на выставке «Мира искусства». В 1909-м, при окончании Б.И. Анисфельдом Академии художеств, совет академии не пожелал присудить ему звания художника и вынужден был отступить лишь под давлением общественного возмущения и приказа президента. *Яковлев Александр Евгеньевич* (1887–1938) – живописец и рисовальщик. С 1912 года участвовал в выставках «Мира искусства». С 1914 года жил и работал за границей.

38 Художники *Наталья Сергеевна Гончарова* (1883–1962), *Михаил Федорович Ларионов* (1881–1964), *Давид Давидович Бурлюк* (1882–1967) и *Владимир Давидович Бурлюк* (1886–1919) были организаторами и участниками выставок «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень». А.Н. Бенуа настаивал на приглашении в ряды вновь созданного в 1910 году общества «Мир искусства» этих «крайне левых» ху-

дожников, так как считал, что жизнеспособность художественного объединения зависит прежде всего от умения привлечь к себе наиболее талантливые силы в современном искусстве, вне зависимости от их ориентации. Ларионов впервые участвовал в выставке «Мира искусства» в 1906-м, Гончарова и Бурлюки – в 1911 году.

[39] Собрание участников выставок журнала «Мир искусства», состоявшееся 24 февраля 1900 года, особенно запомнилось А.П. Остроумовой-Лебедевой потому, что на нем был изменен порядок приема произведений на выставки. Собрание определило также членов выставок и их права, выбрало распорядительный комитет.

[40] *Нестеров Михаил Васильевич* (1862–1942) – заслуженный деятель искусств РСФСР, к 1900 году был автором ряда станковых и монументальных произведений: «Пустынник» (1888), «Видение отроку Варфоломею» (1889), «На горах» (1896), «Великий постриг» (1897–1898), образов во Владимирском соборе в Киеве.

[41] А.П. Остроумова-Лебедева вспоминает «Портрет И.И. Левитана», написанный В.А. Серовым в 1893 году (ныне – в ГТГ).

[42] Автор сравнивает известные работы В.М. Васнецова во Владимирском соборе (1885–1896) и росписи М.А. Врубеля в церкви Кирилловского монастыря в Киеве (1884). Врубель не только реставрировал фрески XII века, но на месте полностью утраченных создавал самостоятельные композиции. Лучшими из них являются «Сошествие Святого Духа» и «Надгробный плач».

[43] М.А. Врубель участвовал в выставках «Мира искусства» с 1900 года. Речь идет о последнем варианте картины «Демон» (1901–1902), показанном на 5-й выставке журнала «Мир искусства» в Петербурге в 1903 году (ныне – в ГТГ), там же экспонировались работы художника – «Тридцать три богатыря», «Пан» (ныне – в ГТГ).

[44] А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду слияние «Мира искусства» с обществом «36 художников», происшедшее в 1903 году, и образование «Союза русских художников».

[45] «Товарищество Голике и Вильборг» – петербургская типография. Ныне типография имени Ивана Федорова.

[46] Кроме упомянутых гравюр, в этом номере журнала были помещены 8 ксилографий А.П. Остроумовой-Лебедевой.

[47] Первый выпуск журнала «Мир искусства» вышел в свет 10 ноября 1898 года.

[48] Эта обложка к журналу «Мир искусства» и кафель «Кораблики» были сделаны по эскизам К.А. Коровина. «Корабли-

ки» К.А. Коровина и «Подсолнечник» С.В. Малютина были воспроизведены в журнале «Мир искусства» (1900. Т. I. С. 30–31). *Малютин Сергей Васильевич* (1859–1937) – живописец и график, работал в области прикладного искусства. Педагог. Впоследствии был одним из организаторов АХРР.

[49] Воспроизведения графических работ В. Дица, О. Бердслея, Т. Гейне публиковались в журнале «Мир искусства» в 1900 году и затем, после небольшого перерыва, в 1902 году.

[50] *Билибин Иван Яковлевич* (1876–1942) – график, живописец, театральный художник и педагог. С 1936-го по 1942 год – профессор Академии художеств СССР. Известен как иллюстратор русских сказок. Участвовал в журналах «Мир искусства», «Золотое руно» и др. После революции эмигрировал, возвратился в СССР в 1936 году. *Митрохин Дмитрий Исидорович* (1883–1973) – график, иллюстратор. Педагог и музейный деятель. В выставках «Мира искусства» участвовал с 1911 года. *Чехонин Сергей Васильевич* (1878–1936) – живописец, график, работал как театральный художник, занимался прикладным искусством. В 1913–1919 годах заведовал художественной частью кустарных промыслов; с 1917-го – возглавлял художественный отдел Государственного фарфорового завода. В выставках «Мира искусства» участвовал с 1910 года. В 1928-м – уехал за границу. *Нарбут Георгий Иванович* (1886–1920) – живописец и график; ученик И.Я. Билибина, испытал сильное влияние его творчества. В 1918 году был профессором и ректором Академии художеств в Киеве. *Фалилеев Вадим Дмитриевич* (1879–1950) – график и гравер, живописец-пейзажист и педагог, автор руководства по технике офорта. Участвовал с 1913 года в выставках «Мира искусства». В 1924 году уехал за границу.

[51] В настоящее время «Портрет А.П. Остроумовой-Лебедевой» (1900–1901) работы К.А. Сомова находится в собрании ГРМ.

[52] На 4-й выставке журнала «Мир искусства» в Петербурге портрет значился в каталоге под названием «Портрет г-жи А.О.» (№ 160). В Берлине он экспонировался в 1906 году.

[53] В Большом Петергофском дворце до Октябрьской революции находились портреты учениц Смольного института, заказанные Екатериной II художнику Д.Г. Левицкому и исполненные им в 1771–1776 годах. Ныне эти портреты хранятся в собрании ГРМ.

[54] В эти годы А.П. Остроумовой были написаны маслом портреты: П.И. Остроумова, отца художницы (1892); М.К. Остроумовой, матери художницы (1894); В.А. Цветкова (1894); Е.Е. Ксида (1894); М.П. Морозовой (1896); Н.И. Остроумова

(1897); С.П. Остроумовой (1897); К.П. Труневой (1897); И.П. Остроумова (1897) и портрет Е.П. Остроумовой (1901), который упоминается в тексте.

[55] Общество русских акварелистов было основано в 1880 году художниками Л.О. Премацци, С.Ф. Александровским, А.К. Беггровым, Альбертом Н. Бенуа, Н.Н. Каразиным и др. с целью популяризации в России искусства акварели. Выставки общества устраивались ежегодно, последняя из них, 38-я, состоялась в 1918 году.

[56] «Турецкая беседка», 1 доска, 1902 год.

[57] «Фейерверк 14-го июля в Париже», 2 доски, 1908 год. Единственный оттиск принадлежал Н.А. Смирнову, передавшему его позже в музей Александра III в Петербурге (ныне — ГРМ).

[58] Третья выставка картин журнала «Мир искусства» открылась 10 января 1901 года. При ней была организована посмертная выставка произведений И.И. Левитана, большим почитателем таланта которого, как и остальные члены общества, был С.П. Дягилев. Декоративное оформление выставки было исполнено К.А. Коровиным, А.А. Барышниковым и П.М. Зыбиным.

[59] Письмо к К.П. Труневой от 7 февраля 1901 года.

[60] Кроме упомянутых автором работ В.А. Серова «Портрет Николая II» (1900, погиб во время революции, повторение находится в ГТГ) и «Портрет С.М. Боткиной» (1899, ГРМ), на выставке были показаны: «Выезд цесаревны Елизаветы Петровны и императора Петра II на охоту в Подмосковной», «Портрет детей Боткиных» и др. М.В. Нестеров экспонировал 29 эскизов для Александро-Невской церкви в Абастумане; К.А. Коровин — декоративные панно для сибирского, северного и среднеазиатского павильонов на Всемирной выставке в Париже в 1900 году (ныне — в ГРМ) и др. М.А. Врубель выставил «Сирень» и «К ночи» (ныне — в ГТГ); А.Н. Бенуа — 14 пейзажей и интерьеров Петергофа. К.А. Сомов показал 14 работ, среди них: «На даче», «Остров любви»; В.Е. Пурвит — 10 пейзажей, в том числе «Осень в полях», «Лунная ночь», «Сумерки»; Ф.Э. Рушиц — «Деревенский праздник», «Запруда в Литве» и 16 этюдов. Кроме упомянутого автором портрета О.Э. Браза, были представлены еще 4 портрета, 3 пейзажа и 2 этюда. На выставке экспонировались работы Е.Е. Лансере «Жнивье», «Поля», рисунки для «Мира искусства» и «Художественных сокровищ России»; иллюстрации и заставки к русским народным сказкам «Василиса Прекрасная» и «Марья Моревна» И.Я. Билибина; «Леший», «Зима» и «Дворик» С.В. Малютина; картина «В церкви» А.П. Рябушкина, известная больше под названием

«Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899) (ныне – в ГТГ). На выставке экспонировались 9 скульптур *Павла (Паоло) Петровича Трубецкого* (1867–1938), среди них «Портрет гр. Шереметевой», «Самоед с собаками и оленем», и 7 скульптур *Анны Семеновны Голубкиной* (1864–1927) – «Камин», «Старость», «Старик» и др.

61 В каталоге 3-й выставки журнала «Мир искусства» некоторые гравюры А.П. Остроумовой назывались иначе: «Холмы», «Осенний день», «Дорожка», «Финские озера», «Силуэт».

62 Письмо к К.П. Труневой от 17 мая 1901 года.

63 *Ветрова Мария Федосеевна* (1870–1897) – учительница, участница группы народовольцев, слушательница Высших женских курсов в Петербурге. В декабре 1896 года была арестована по делу тайной типографии и заключена в Трубецком бастионе Петропавловской крепости. В знак протеста против оскорбительных для женщин правил тюремного содержания М.Ф. Ветрова покончила жизнь самоубийством (сожгла себя). 4 марта 1897 года петербургская студенческая молодежь организовала многотысячную демонстрацию протеста у Казанского собора, такие же демонстрации были организованы в Киеве и Москве. С.В. Лебедев и И.П. Остроумов были исключены из университета и высланы из Петербурга как участники студенческих волнений, начавшихся в феврале 1899 года и охвативших большинство высших учебных заведений России. Поводом к возмущению было нетактичное поведение ректора Петербургского университета, принявшего на себя полицейские функции; кровавая расправа полицейских над студентами и последовавшие за этим правительственные репрессии против молодежи вызвали бурю возмущения в интеллигентских кругах России.

64 Павловский парк – самый большой из парков, заложенных в России в XVIII веке. В его создании участвовали Ч. Камерон, П. Гонзаго, В. Бренна. Дворец в Павловске, первоначально построенный по проекту Камерона, перестраивался Бренной и Воронихиным.

65 Письмо к К.П. Труневой, б/д, 1901 год.

66 Упоминается книга П.К. Шильдера «Император Александр Первый, его жизнь и царствование», тт. 1–4 (СПб., 1897–1898) и повесть писателя-романтика Э.Т. Гофмана «Жизненные воззрения кота Мурра, вместе с фрагментарной биографией Иоганна Крейслера в случайно собранных макулатурных листах» (1820–1822).

67 Перечисленные автором гравюры были воспроизведены в журнале «Мир искусства» (1902. № 11). Цветные литографии с акварелей А.П. Остроумовой: «Мост с центаврами», «Боскет у

Пиль-башни», «Статуя. Сильвия». «Павловск», «Боскет в парке» — напечатаны Общиной Св. Евгении.

[68] *Деларов Павел Викторович* (1851–1913) — юрист, коллекционер и антиквар, знаток итальянской и нидерландской живописи. В его собрании было около 2000 картин, из них около 500 — русских художников, золотые и серебряные изделия, рисунки, скульптура. Печатался в журнале «Мир искусства».

[69] Эти гравюры вместе со сделанными позже шестью ксилографиями и рисунком «Вход в Летний сад» были воспроизведены в первом номере журнала «Мир искусства» за 1902 год.

[70] Письмо к К.П. Труневой от 4 ноября 1901 года.

[71] Гравюра А.П. Остроумовой «Петербург. Ростральная колонна» была напечатана в ежемесячном сборнике «Художественные сокровища России» (1902. № 1. С. 19) вместе со статьей А.Н. Бенуа о стрелке Васильевского острова.

[72] Письмо к К.П. Труневой от 8 декабря 1901 года.

[73] *Чехович Клемент Михайлович* — дед А.П. Остроумовой и С.В. Лебедева. *Лебедев Владимир Васильевич* — двоюродный брат А.П. Остроумовой и родной — С.В. Лебедева.

[74] Троице-Сергиева лавра под Москвой — крупнейший православный монастырь в дореволюционной России, основанный в 1337 году. Среди жителей слобод, расположенных вокруг лавры, были развиты кустарные промыслы.

[75] *Ровинский Дмитрий Александрович* (1824–1895) — юрист, исследователь русской истории и истории искусства, собиратель гравюр. Почетный член Академии наук и Академии художеств. А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду его книгу «Русские народные картинки» (1881–1893, 5 книг и атлас, 3 тома).

[76] Софья Петровна Остроумова в 1902 году вышла замуж за Николая Владимировича Зенгера.

[77] Письмо к К.П. Труневой, январь 1902 года.

[78] К.А. Сомов «После мигрени» (1901), гуашь.

[79] Письмо к К.П. Труневой, б/д, 1902 год.

[80] *Ратькова-Рожнова Зинаида Владимировна*, урожд. Философова (р. 1871) — жена А.Н. Ратькова-Рожнова, крупного промышленника, родная сестра Д.В. Философова и двоюродная — С.П. Дягилева. *Боткин Сергей Сергеевич* (1859–1910) — врач, профессор Военно-медицинской академии в Петербурге, коллекционер. *Боткина Александра Павловна* (1867–1959) — дочь создателя Третьяковской галереи в Москве П.М. Третьякова; была членом совета Государственной Третьяковской галереи; автор книги «П.М. Третьяков в жизни и искусстве» (М., 1960). *Аргутинский-Долгоруков Владимир Николаевич* (1874–1941) — коллекционер картин, фарфора, автографов деятелей

литературы и искусства. После Октябрьской революции (до 1920) – хранитель Эрмитажа, член совета ГРМ и других музейных учреждений, затем уехал за границу.

[81] Четвертая выставка картин журнала «Мир искусства» в Петербурге была открыта с 9 марта по 21 апреля 1902 года. Кроме перечисленных вещей, В.А. Серовым были показаны портрет Мики Морозова, пейзажи «Сараи», «Лошади» и другие работы; А.А. Рыловым – картина «Рябь»; кроме названных автором, И.Э. Грабарь показал еще 7 картин, среди них – «Старый балкон», «Фабрика под Москвой» и др. Произведения А.Н. Бенуа в каталоге назывались «Этюды в Ораниенбаумском парке», Л.С. Бакстом были выставлены «Сиамский священный танец», рисунки для «Художественных сокровищ России» и журнала «Мир искусства», эскиз декорации, костюмы и аксессуары для пантомимы «Le cour de la marquise» (первая работа Л.С. Бакста для театра); К.А. Сомовым, кроме ряда живописных произведений, – экслибрисы и заставки. П.П. Трубецкой экспонировал скульптуры – «Портрет С.Ю. Витте», «Портрет М.С. Боткиной», «Собаки» и др., А.Л. Обер – скульптуру «Лось».

[82] В настоящее время гравюру А.П. Остроумовой-Лебедевой «Зимний мотив» обычно называют «Зима с желтым небом» (1902), 2 доски.

[83] Тридцатая выставка Товарищества передвижников была открыта в Петербурге с 24 февраля по 7 апреля 1902 года. На ней экспонировались работы И.Е. Репина: «Портрет П.М. Третьякова», «Портрет В.А. Серова», «Портрет А.П. Боткиной» и др.; «Этюд» В.И. Сурикова. Работ Н.Н. Ге на 30-й выставке Товарищества передвижников, вопреки свидетельству автора, не было. А.П. Остроумова упоминает выставку Санкт-Петербургского общества художников (основано в 1892-м, с 1914-го – переименовано в Петроградское общество художников). В 1902 году выставка была открыта в Пассаже, на Невском проспекте.

[84] Общество «36 художников» возникло в Москве в 1901 году. Инициаторами его создания были художники А.М. Васнецов, С.В. Виноградов, художник-пейзажист *В.В. Переплетчиков* (1863–1918), Н.В. Досекин и другие москвичи. В состав нового общества входили многие передвижники и большинство участников выставок «Мира искусства», работы которых уже много лет не появлялись в Москве. Первая выставка была устроена в залах Строгановского художественно-промышленного училища. А.П. Остроумова экспонировала на ней шесть ксилографий: «Персей и Андромеда», «Восход солнца», «Финляндия», «Зима», «Дорожки», «Финские озера».

[85] Чехович Елизавета Игнатьевна.

[86] Письмо к К.П. Труневой от 27 мая 1902 года.

[87] Письмо к К.П. Труневой, б/д, 1902 год.

[88] Письмо к К.П. Труневой, б/д, 1902 год.

[89] Крепость «Бип» в Павловске сооружена в 1795 году на месте бывшего шведского укрепления.

[90] Фрески *П.Ф. Гонзаго* (1751–1831) – итальянского художника и театрального декоратора – находились на стене библиотеки Большого дворца в Павловске.

[91] *Саади Муслихиддин* (ок. 1184–1291) – таджикско-персидский поэт. «Гюлистан» («Цветущий сад») – одно из известнейших его произведений, написано в 1258 году. *Овидий (Публий Овидий Назон)* (43 г. до н. э. – 17 г. н. э.) – римский поэт, автор поэмы в 15 книгах – «Метаморфозы» («Превращения»), начатой до ссылки поэта, ранее 9 г. н. э.

[92] Дневник А.П. Остроумовой от 15 октября 1902 года.

[93] В одиннадцатом номере журнала «Мир искусства» за 1902 год было помещено 11 оригинальных цветных и черно-белых оттисков гравюр А.П. Остроумовой и 10 воспроизведений с ее ксилографий.

[94] Речь идет о трагедии Еврипида «Ипполит» (в переводе Д.С. Мережковского), поставленной на сцене Александринского театра в Петербурге в 1902 году, в декорациях Л.С. Бакста, «выдержанных в древнегреческом духе», как писали в газетах.

[95] «Доктор Штокман» – пьеса норвежского драматурга и поэта Г. Ибсена. Была в репертуаре Московского Художественного театра с 1900 года и пользовалась огромным успехом у зрителей.

[96] Письмо к К.П. Труневой от 18 октября 1902 года.

[97] Письмо к К.П. Труневой от 25 ноября 1902 года.

[98] Письмо к К.П. Труневой от 7 декабря 1902 года.

[99] Опера «Гибель богов» была поставлена в Мариинском театре в Петербурге в 1903 году. Кроме К.А. Коровина, в написании декораций участвовал художник Н.А. Клодт.

[100] Театр в Байрейте (Бавария) был построен в 1872–1875 годах специально для исполнения произведений Р. Вагнера. Первый «Фестиваль» состоялся 3–30 августа 1876 года.

[101] Балет Н.Н. Черепнина «Павильон Армиды» – сценарий и постановка А.Н. Бенуа, балетмейстер – М.М. Фокин, шел в 1907 году в Мариинском театре в Петербурге. Трагедия Ф. Грильпарцера «Праматерь» была осуществлена Ф.Ф. Комиссаржевским и А.Н. Бенуа, в декорациях А.Н. Бенуа в Новом театре В.Ф. Комиссаржевской в 1908 году; балет А. Адана «Жизель» поставлен М.М. Фокиным в декорациях и костюмах

А.Н. Бенуа в театре Шатле в Париже, в антрепризе С.П. Дягилева в 1910-м; балет И.Ф. Стравинского «Петрушка», в составлении сценария и постановке которого А.Н. Бенуа принимал активное участие, шел впервые в оформлении художника в театре Шатле в Париже, в 1911-м. Постановка комедии Ж.-Б. Мольера «Тартюф», готовившаяся в Московском Художественном театре, не была осуществлена, а комедия «Брак поневоле», режиссером которой был А.Н. Бенуа, стала «мольеровским спектаклем» театра к юбилею великого драматурга в 1912 году. Комедия К. Гольдони «Слуга двух господ» была поставлена и оформлена художником в 1920–1921 годах в Большом драматическом театре в Петрограде; в 1913-м – им оформлен спектакль Московского Художественного театра «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони; постановка, декорации и костюмы к опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» были исполнены А.Н. Бенуа в 1921 году для Театра оперы и балета в Петрограде.

102 «Фея кукол» И. Байера – комический балет в двух картинах Хасрайтера и Гауля поставлен в 1903 году в Мариинском театре в Петербурге. В том же году Л.С. Бакстом были исполнены эскизы декорации, костюмов и бутафории к трагедии Софокла «Эдип в Колоне». Премьеры балетов, шедших в декорациях и костюмах Л.С. Бакста, состоялись: «Карнавал» Р. Шумана в 1910-м, в зале Павловой; «Вакханалия» А.К. Глазунова в 1910-м в доме Дворянского собрания; «Саломея» А.К. Глазунова под названием «Танец семи покрывал» – в 1908-м, в Михайловском театре в Петербурге. Оперные спектакли с декорациями А.Я. Головина были поставлены: «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова в 1901-м в Большом театре в Москве; «Золото Рейна» Р. Вагнера в 1907-м, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки в 1904-м, «Кармен» Ж. Бизе в 1908-м – в Мариинском театре в Петербурге; «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в 1908-м в театре Шатле в Париже, в Русском сезоне С.П. Дягилева. Н.К. Рерихом были исполнены в 1911 году эскизы декораций к драме Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна»; в 1912-м – оформлена драма «Пер Гюнт» Г. Ибсена для Московского Художественного театра; в 1914-м – «Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Балет Л.Ф. Минкуса «Дон Кихот» в декорациях К.А. Коровина, работавшего вместе с Н.А. Клодтом, был поставлен в Большом театре, в Москве, в сезон 1900/01 года. В 1902-м – балет был перенесен на сцену Мариинского театра в Петербурге. В 1901-м – К.А. Коровиным были исполнены декорации к балетам: «Лебединое озеро» П.И. Чайковского и «Дочь фараона» Ц. Пуни; в 1910-м – к комедии Бомарше «Севильский цирюльник» в Малом театре в Москве; в 1911-м –

к опере М.П. Мусоргского «Хованщина» и в 1914-м – к балету П.И. Чайковского «Спящая красавица» в Мариинском театре. Опера Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» должна была идти в декорациях К.А. Коровина на сцене Большого театра в Москве, но спектакль не был осуществлен. «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова была поставлена не в Москве, как предполагалось, а на сцене Мариинского театра в 1915 году.

[103] *Кустодиев Борис Михайлович* (1878–1927) – живописец, график, иллюстратор. Впервые занялся театральными декорациями в 1907 году, когда поступил помощником А.Я. Головина в Мариинский театр в Петербурге. В 1910 году он сделал несколько акварельных эскизов к опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Активная работа в театре началась для Б.М. Кустодиева с 1911 года. Он оформил более 30 спектаклей в Москве и Петербурге, большинство из них – пьесы А.Н. Островского.

[104] «Подражание Хиросиге. Мыс Фиолент» (1903), 2 доски.

[105] В 1902 году Е.Е. Лансере совершил путешествие по Дальнему Востоку, Сибири, Маньчжурии и Японии.

[106] «Современное искусство» – художественное предприятие, учредителями которого были художник и коллекционер произведений искусства князь Сергей Александрович Щербатов и крупный промышленник, коллекционер и художник по костюмам Владимир Владимирович фон Мекк. Оно открылось в январе 1903-го и просуществовало до конца 1903 года. Помещение «Современного искусства» (Петербург, Б. Морская, д. 33) было оформлено как интерьер современной квартиры. Художниками, авторами этих интерьеров, были продуманы все детали убранства, вплоть до оттенков живых цветов, украшавших комнаты. По эскизам Л.С. Бакста был выполнен «будуар». А.Н. Бенуа оформил столовую. Камин в ней сделал скульптор А.Л. Обер. Чайная комната была осуществлена по эскизам К.А. Коровина. Одна из комнат – по эскизам кн. С.А. Щербатова. А.Я. Головиным был создан «Теремок». Майолика, украшавшая интерьеры, была выполнена по эскизам скульптора А.Т. Матвеева. Вход на выставку и одна из печей – по эскизам И.Э. Грабаря. Эскиз комнаты и марку «Современного искусства» исполнил Е.Е. Лансере; участвовал в работе над интерьерами и И.А. Фомин. Выставка картин, эскизов и рисунков К.А. Сомова состоялась в «Современном искусстве» в начале 1903 года. На ней экспонировались 162 работы художника. Среди них были «Радуга», «Дама в голубом. Портрет Е.М. Мартыновой», «После мигрени», «На даче», «Портрет А.П. Ост-

роумовой» и др. Выставка драгоценностей работы французского ювелира *Рене Лалика* (1860–1945) была открыта 26 января 1903 года. Кроме того, в «Современном искусстве» были организованы выставки Н.К. Рериха, японских художников, выставка, посвященная юбилею Петербурга. Основатели «Современного искусства» издавали монографии о художниках. *Матвеев Александр Терентьевич* (1878–1960) – скульптор и педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

[107] На этой выставке, кроме упомянутых автором работ М.А. Врубеля, были показаны «Микула Селянинович», «Портрет жены художника», «Богоматерь у гроба Христа», эскизы декоративных панно, майолики, камина и др. Творчество И.Э. Грабаря было представлено картинами «Белая ночь», «Уголок усадьбы», «Городок на Северной Двине». А.Н. Бенуа, кроме шести пейзажей Павловска, выставил «Летний сад при Петре I», декорации и костюмы к опере Р. Вагнера «Гибель богов», «Выезд имп. Екатерины на охоту», «Приезд в Монбеж», эскиз панно для «Современного искусства», заставки и концовки к периодическим изданиям. И.Я. Билибин экспонировал «Древнюю Русь», «Вечер», «Артель художников» и четыре рисунка; А.Я. Головин – эскизы декорации для балета «Волшебное зеркальце», акварели, исполненные для русского «Теремка» в «Современном искусстве», «Испанку»; К.А. Коровин – эскизы декорации к балетам «Конек-горбунок» и «Дои Кихот», к операм «Руслан и Людмила», «Фауст», пейзажи и портреты. *Ян Францевич Ционглинский* (1858–1912) – живописец, работавший преимущественно как портретист и пейзажист, показал на выставке работы «Ученый», «Лужок» и четыре этюда из путешествия по Италии и Испании. Упомянутая А.П. Остроумовой работа Ф.А. Малявина в каталоге выставки называлась «Этюд» (ныне она находится в собрании Национального музея современного искусства в Париже). Кроме перечисленных в тексте «Записок» работ, В.А. Серовым были показаны портреты Николая II, А.И. Лосевой, пейзажи – «Финская мельница», «Коровы», рисунки и иллюстрации; С.П. Яремичем – пейзажи «Днепр», «Рожь» и концовка, исполненная по заказу Н.И. Кутепова. *Мстислав Валерианович Добужинский* (1875–1957) – живописец, график, литограф, гравер, театральный декоратор и педагог, активный участник выставок журнала «Мир искусства» – показал на этой выставке пастель, рисунки, офорты. *Щербов Павел Егорович* (псевдоним – Old Judge, 1865–1938) – художник-карикатурист, сотрудник журнала «Шут». На выставке были его работы: «В мастерской художника», «Курсовые», «Школа художественных критиков», «Беллетрист». А.П. Ост-

роумовой были показаны гравюры «Ветка», «Летний сад», «Ворота в Павловском парке», «Памятник Павлу I», «Мыс Фиолент», «Турецкая беседка», «Кипарисы», «Сломанная ель», экслибрис, концовка.

[108] На выставке участвовали московские художники Н.В. Досекин, С.Ю. Жуковский, С.В. Иванов, С.А. Коровин, С.А. Виноградов, Н.В. Мещерин, В.В. Переплетчиков, П.И. Петровичев. К.Ф. Юон и др.

[109] Сохранилось письмо Л.С. Бакста к его будущей жене, Л.П. Гриценко, написанное после упомянутого А.П. Остроумовой собрания и характеризующее настроения членов «Мира искусства» в эти дни. Бакст рассматривал закрытие выставок «Мира искусства» как формальный шаг, позволяющий художникам-петербуржцам объединиться с обществом «36 художников» в Москве: «...общее собрание закрыло все, и теперь нужно сызнова составлять из тех же членов новое общество и как-нибудь столковаться с «36» – обществом, выставляющимся в Москве... Это давно уже назрело...» Бакст отмечал далее, что в стремлении уничтожить «Мир искусства» у членов общества не было единства. Против закрытия выставок выступали В.А. Серов и Ф.А. Малявин, сам Бакст также неохотно шел на сближение с москвичами. У художников-мирискусников образовалось две группы; в одну входили А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова и Л.С. Бакст, в другую, тяготеющую к Москве, – О.Э. Браз, Н.К. Рерих, В.Е. Пурвит, Я.Ф. Ционглинский, С.В. Малютин, И.Э. Грабарь и К.А. Коровин. (См. Отдел рукописей ГТГ, ф. 111, ед. хр. 37, л. 1.) На следующий день Л.С. Бакст сообщал Л.П. Гриценко: «Свершилось. Новое общество составилось из «36» и всего «Мира искусства», имя ему «Союз русских художников». *Полная* свобода, выставка *без жюри* в Петербурге и Москве. Сережа (Дягилев. – *Н. П.*) избран почетным членом...» (См. то же, ф. 111, ед. хр. 38, л. 1.) Правом выставляться «без жюри» члены общества могли пользоваться в течение десяти лет, по истечении которых все участники должны были подвергнуться перебаллотировке.

[110] *Бенуа Николай Александрович* (1901–1977) – живописец и театральный художник, заведующий постановочной частью в театре «Ла Скала» в Милане. Сын А.Н. и А.К. Бенуа.

[111] *Лансере Екатерина Николаевна* (1850–1933) и ее дочери: Софья, Екатерина, Мария и Зинаида.

[112] Дневник от 4 марта 1903 года.

[113] Дневник от 10 апреля 1903 года.

[114] Дворец Боргезе в Риме построен в 1590 году архитектором М. Лонги Старшим, позднее перестраивался. Вокруг дворца рас-

положен живописный регулярный парк с тремя фонтанами и античной скульптурой. Пинчио – общественный сад в Риме, планировка которого была создана архитектором Г. Валадье в 1809–1814 годах, В 1903 году А.П. Остроумова сделала ряд рисунков, изображающих живописные уголки парков Пинчио и Боргезе, а в 1904-м – исполнила гравюры, использовав эти мотивы.

[115] Дневник от 22 марта (4 апреля) 1903 года.

[116] Дневник от 10 апреля 1903 года.

[117] Дневник от 10 апреля 1903 года.

[118] Дневник от 10 апреля 1903 года.

[119] *Гриценко Любовь Павловна* (1870–1928) – третья дочь известного коллекционера, создателя Третьяковской галереи в Москве, П.М. Третьякова. Жена художника Л.С. Бакста с 1903 года.

[120] Тиволи – городок близ Рима, прославленный своими живописными окрестностями и водопадами. Вблизи Тиволи находится вилла д'Эсте – загородный дворец и парк эпохи Возрождения.

[121] Фраскати – местечко близ Рима.

[122] Дневник от 29 августа 1903 года.

[123] Автор упоминает колоссальные мраморные статуи, перенесенные на площадь перед дворцом в 1787 году от терм Константина.

[124] А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду акварели и рисунки: «Вилла Мандрагона», «Вилла Боргезе», «Фонтан с конями», «Фонтан Треви», «Садик Колонна. Каменное общество», «Садик Колонна. Вид на атриум», «Диоскуры», «Вилла Фальконьери», «Наружная галерея Колизея», «Колизей», «Вилла д'Эсте», «Фьезоле», «Диоскуры на Квиринале», «Тиволи. Улица» и др.

[125] В вилле папы Юлия III, построенной в XIV веке, с 1888 года находится Музей этрусского и греческого искусства, гемм, золотых украшений, терракотовых скульптур. Автор упоминает саркофаг Серветари, хранящийся в собрании музея виллы.

[126] Несколько рисунков, исполненных А.П. Остроумовой во время пребывания в Риме в 1903 году, воспроизведены в книге В.Я. Курбатова «Сады и парки» (СПб., 1916), а также в журнале «Мир искусства» (1904. № 10. С. 285–286).

[127] Ассизи – городок в Средней Италии. В монастыре францисканцев сохранились фрески работы Джотто и его учеников (сцены из жизни Христа). В верхней церкви монастыря находятся сильно поврежденные фрески Чимабуэ и его учеников.

[128] *Ариосто Людовико* (1474–1533) – итальянский поэт эпохи Возрождения. А.П. Остроумова-Лебедева упоминает

наиболее известное его произведение – поэму «Неистовый Роланд» (1505–1532). *Флавий Иосиф* (37 – год смерти неизвестен) – еврейский историк. Автор, вероятно, имеет в виду его книгу «Древности иудейские».

[129] Книга «Сады и парки» В.Я. Курбатова была выпущена в 1916 году издательством П.Г. Вольфа.

[130] Фьезоле – городок неподалеку от Флоренции, возникший еще во времена этрусков. С террасы перед церковью Св. Александра расстилается вид на долину, в которой стоит Флоренция. А.П. Остроумова-Лебедева упоминает гравюру «Фьезоле» (1904, 2 доски).

[131] Джудекка – один из островов, на которых расположена Венеция.

[132] Венецианская академия основана в 1807 году. Ее галерея обладает исключительным по ценности собранием венецианской живописи XIII–XVIII веков.

[133] А.П. Остроумова-Лебедева упоминает работы *Тициана Вечеллио* (р. между 1485/90–1576). «Вознесение Марии. Ассунта» (1518, церковь Фрари); «Введение Марии во храм» (ок. 1538, Венецианская академия) и «Мадонна семейства Пезаро» (1519–1526, церковь Фрари).

[134] В Венеции хранятся лучшие произведения *Беллини Джованни* (1430–1516), среди них «Мадонна с младенцем, святым Павлом и святым Георгием» (после 1483), «Мадонна со святыми» (1505) и др. «Распятие» Я. Тинторетто (1565) находится в Скуола ди Сан Рокко; «Чудо св. Марка» (1548) – в собрании Венецианской академии.

[135] Скуола ди Сан Рокко (Дом братьев св. Рокко) – построен в 1517 году. Залы его украшены произведениями крупнейших художников. Здесь хранятся 56 работ Тинторетто. *Карпаччо Витторе* (р. ок. 1470–1519) и *Веронезе Паоло* (*Кальяри Паоло*, 1528–1588) – венецианские живописцы.

[136] Речь идет, вероятно, об Этрусском музее Ватикана, основанном в 1836 году. В нем собраны статуи, вазы, золотые украшения, предметы из бронзы, обнаруженные при раскопках 1828–1836 годов в Вульче, Тосканелле, Чиусе и других этрусских городах.

[137] Картина «Прославление битвы при Лепанто» написана П. Веронезе после 1556 года. Во Дворце дожей, среди многих его работ, находятся также «Похищение Европы», «Нептун и Марс», «Венеция, царящая над земным шаром», «Юнона, раздающая дары Венеции».

[138] Брак С.В. Лебедева с его первой женой – Антониной Степановной Максимовой – был расторгнут 8 марта 1905 года.

[139] Дневник от 1 декабря 1903 года.

[140] *Степанов Иван Михайлович* (1857–1941) – секретарь Общины Красного Креста Св. Евгении с 1896 года. С 1903-го – член ее комиссии, ведающий издательскими делами. Первые художественные открытки были выпущены Общиной Св. Евгении в 1897 году. В 1903-м, после конкурса, организованного общиной к юбилею Петербурга, была установлена связь с художниками группы «Мира искусства». Для изданий общины работали Бенуа, Бакст, Добужинский, Лансере, Сомов, Яремич, Остроумова и др. В 1920-м – после упразднения общины ее издательство было передано в ведение Государственной академии материальной культуры под названием «Комитет популяризации художественных изданий», председателем которого стал И.М. Степанов.

[141] А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду «Кружок любителей русских изящных изданий», основанный в 1903 году, во главе которого стояли В.А. Верещагин, И.И. Леман и А.М. Остроградский. Кружок издавал книги, устраивал выставки гравюр и рисунков.

[142] Дневник от 10 ноября 1903 года.

[143] Дневник от 30 ноября 1903 года.

[144] Дневник от 1 декабря 1903 года.

[145] В журнале «Мир искусства» были помещены все 33 иллюстрации А.Н. Бенуа к «Медному всаднику» и одна гравюра А.П. Остроумовой, по рисунку А.Н. Бенуа, из этой серии.

[146] Письмо к К.П. Труневой, ноябрь 1903 года.

[147] *Ремизов Алексей Михайлович* (1877–1957) – писатель-символист, драматург. *Брюсов Валерий Яковлевич* (1873–1924) – поэт, беллетрист, переводчик и литературовед. *Иванов Вячеслав Иванович* (1866–1949) – писатель, поэт-символист, литературный критик, педагог. С 1924 года жил за границей.

[148] Издание журнала «Мир искусства» финансировали меценаты кн. М.К. Тенишева и С.Т. Морозов, позже В.А. Серову удалось выхлопотать для журнала государственную субсидию. С началом Японской войны субсидия была прекращена.

[149] Речь идет о книге «Д.Г. Левицкий. 1735–1822». Сост. С.П. Дягилев (СПб., 1902). В журнале «Мир искусства» (1904. Т. 7. С. 144) сообщалось о присуждении автору Академией наук Большой Уваровской премии.

[150] Имеется в виду «Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов», генеральным комиссаром которой был С.П. Дягилев. Выставка была открыта с 6 по 26 марта 1905 года. На ней экспонировалось более 2000 про-

изведений, представлявших развитие русской портретной живописи с XVIII по начало XX века.

[151] *«Аполлон»* – художественно-литературный журнал, издававшийся в Петербурге с 1909-го по 1917 год под редакцией Н.Н. Врангеля и С.К. Маковского. В нем публиковались произведения поэтов-символистов и акмеистов, статьи и хроника по вопросам изобразительного искусства, литературы, музыки и театра. *«Старые годы»* — журнал для любителей искусства и старины, издавался «Кружком любителей русских изящных изданий» с 1907-го по 1916 год. Членами его редакционной коллегии были А.Н. Бенуа, В.А. Верещагин, С.К. Маковский, И.И. Леман и др.

[152] С.П. Дягилев был организатором и создателем русского художественного отдела при выставке «Осенний салон» в Париже в 1906 году. Эти же произведения он показал позже в Берлине и Венеции. В 1907 году концертами русской симфонической музыки начались знаменитые музыкально-театральные Русские сезоны за границей, организованные С.П. Дягилевым в Париже. Антреприза С.П. Дягилева просуществовала до его смерти в 1929 году.

[153] *Бенедит Леон* – хранитель Люксембургского музея в Париже, где в описываемые А.П. Остроумовой-Лебедевой годы были сосредоточены произведения современного искусства.

[154] Третьяковская галерея в 1909 году впервые приобрела акварели А.П. Остроумовой-Лебедевой: «Белые ночи в Петербурге. У академического сфинкса», «Белые ночи в Петербурге. Вид на Тучков мост», «Белые ночи в Петербурге. Биржа». Музей Академии художеств лишь в 1912-м и 1913 годах приобрел две акварели А.П. Остроумовой-Лебедевой: «Столбы» (1911) и «Вид из Петровского парка» (1912).

[155] *Кругликова Елизавета Сергеевна* (1865–1941) – художница, гравер, много работала в технике монотипии. Преподавала в Академии ла Палетт в Париже, где долго жила до революции, в Академии художеств в Петрограде (с 1917), в Высшем институте фотографии и фототехники (одновременно с автором).

[156] Речь идет об иллюстрациях А.Н. Бенуа к книге «Азбука в картинах» (СПб., Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1904).

[157] *Коненков Сергей Тимофеевич* (1874–1971) – скульптор, народный художник СССР, действительный член Академии художеств с 1916 года и Академии художеств СССР – с 1954-го.

[158] Перечисленные автором работы были воспроизведены в журнале «Мир искусства» (1904. № 10. С. 285–286).

[159] Эти литографии были исполнены А.П. Остроумовой по заказу издательства Общины Св. Евгении.

[160] *Кадушин Исаак Осипович* (ум. 1940) – мастер-литограф.

[161] Письмо к К.П. Труневой от 17 июля 1904 года.

[162] Мать К.П. Труневой умерла при ее рождении; речь идет о С.И. Унковской, взявшей девочку на воспитание.

[163] Вторая выставка «Союза русских художников» в Петербурге была открыта с 31 декабря 1904-го по 30 января 1905 года.

[164] *Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович* (1870–1905) – живописец. На 2-й выставке «Союза русских художников» экспонировалось 13 произведений художника, среди них «Желтая шаль», «Последний день», «Портрет», эскизы для майолики и обложки. Из работ И.Э. Грабаря на выставке были «Белая зима», «Золотой октябрь», «Послеобеденный чай» и др. С.Ю. Жуковский показал «Мартовский вечер», «У мельницы». М.А. Врубель, кроме упомянутой «Жемчужины», – «Кампанулы» и «Снегурочку». *Мещерин Николай Васильевич* (1864–1916) – живописец-пейзажист, участвовал на выставках «Мира искусства», «Союза русских художников». На 2-й выставке «Союза» экспонировал пейзажи. Творчество Ф.А. Малявина было представлено несколькими рисунками и картиной «Крестьянки». *Остроухов Илья Семенович* (1858–1929) – живописец-пейзажист, художественный деятель, коллекционер произведений русского и западноевропейского искусства, основатель Музея русской иконописи и живописи в Москве, упраздненного после его смерти. С 1905-го по 1913 год – попечитель Третьяковской галереи. Действительный член Академии художеств с 1906 года. На выставке «Союза» он показал пейзаж «Березы» и «Мальчик-итальянец» (2 варианта). *Юон Константин Федорович* (1875–1958) – народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, профессор живописи. Пейзажист, автор жанровых картин, театральный художник. На 2-й выставке «Союза» экспонировались его пейзажи. Я.Ф. Ционглинский выставил пейзажи и портреты. Среди работ В.А. Серова были также «Лошади у водопоя зимой», «Лунная ночь». *Николай Александрович Тархов* (1871–1930) – живописец, испытал влияние импрессионистов. На 2-й выставке «Союза» экспонировал пейзажи и жанры.

[165] *Сегантини Джованни* (1858–1899) – итальянский живописец, жанрист и пейзажист.

[166] Кроме перечисленных работ, А.Н. Бенуа на 2-й выставке «Союза русских художников» показал ряд итальянских пейзажей, виньетки для журнала «Мир искусства» и офорт; И.Я. Билибиным были выставлены также заглавный лист к «Художественным сокровищам России», плакат для «Исторической

выставки» и др. М.В. Добужинским – работы, сделанные им для «Истории Царского Села»; А.Я. Головиным – пейзажи и эскизы декораций к драме Г. Ибсена «Дочь моря». *Пастернак Леонид Осипович* (1862–1945) – живописец и рисовальщик, педагог. С 1921 года жил и работал за границей. На 2-й выставке «Союза» экспонировал портреты, пейзажи и иллюстрации к рассказу Л.Н. Толстого «Чем люди живы»; Е.Е. Лансере – рисунки к стихотворениям Бальмонта для журнала «Мир искусства», картины «Петербург при Петре I», «Старый Зимний дворец» и другие работы; С.В. Малютин – эскизы мебели к «Столовой», этюды «Баба-яга», «Посад Берендея» и др.; К.А. Сомов – ряд акварелей и пастелей, среди них «Кокетка в старости», «Поцелуй», заставка и заглавный лист для журнала «Jugend», обложка для журнала «Das Theater».

[167] Автор вспоминает восстания на броненосце «Князь Потемкин-Таврический» 14–25 июня 1905 года и на крейсере «Очаков», принявшем в ноябре 1905 года активное участие в Севастопольском восстании.

[168] Речь идет об открытках: «Иван-да-Марья», «Душистый горошек», «Кариопсис», «Бутень лесной. Львинозубка. Поповник», «Подмаренник», «Флокс. Настурция. Львиный зев», «Бутень лесной», «Вереск обыкновенный», «Полевой жасмин», «Лапчатка».

[169] Цусимское морское сражение, закончившееся полным поражением русского флота, произошло 14 (27) мая 1905 года у островов Цусимы в Корейском заливе.

[170] Письмо к К.П. Труневой от 27 мая 1905 года.

[171] Речь идет о цветной ксилографии «Книжный знак Казнакова» (4 доски), исполненной автором в 1906 году для *Сергея Николаевича Казнакова* (1863 – после 1930) – искусствоведа, автора работ по генеалогии.

[172] А.П. Остроумовой-Лебедевой в 1906 году по рисункам А.Н. Бенуа были сделаны цветные ксилографии: «Выезд», «Портрет следопыта и двух индейцев» (каждая – 2 доски), «Встреча французов и англичан», «У водопада», «Бой в лесу», «Убийство Коры» (каждая – 3 доски), «Посещение пещеры» (4 доски).

[173] Письмо к К.П. Труневой, ноябрь 1905 года.

[174] *Билибина-Чемберс Мария Яковлевна* (1874–1962) – художница, работала как иллюстратор. Первая жена художника И.Я. Билибина.

[175] Письмо к К.П. Труневой, ноябрь 1905 года.

[176] Первое из собраний у М. Горького, о котором пишет автор, состоялось 10 июля 1905 года. На нем встретились писате-

ли и художники, был уточнен состав редакции будущего сатирического журнала, обсуждена в общих чертах его идейная платформа. *Гржебин Зиновий Исаевич* (1869–1929) – художник и издатель, владелец издательства «Шиповник», в котором Горький принимал деятельное участие. Редактор-издатель журнала «Жупел», а позже – «Адской почты». А.Н. Бенуа, насколько можно судить по сохранившимся письмам того времени, был в курсе всех дел издания журнала политической сатиры, но не одобрял этой затеи, считая ее ребячеством. *Андреев Леонид Николаевич* (1871–1919) – писатель, драматург, театральный критик. В начале 1900-х годов примыкал к возглавляемой М. Горьким группе писателей, объединившихся вокруг издания сборников «Знание». После 1905-го – один из представителей символизма в русской литературе, проповедник мистических, пессимистических настроений. *Куприн Александр Иванович* (1870–1938) – писатель, участник сборников «Знание». После революции – эмигрировал, в 1937 году вернулся на родину. *Гусев-Оренбургский Сергей Иванович* (настоящая фамилия – Гусев, 1867–1963) – писатель. После революции – эмигрировал. *Амфитеатров Александр Валентинович* (1862–1923) – писатель, публицист, фельетонист и критик. После революции – эмигрировал. *Щеголев Павел Елисеевич* (1877–1931) – историк, литературовед, знаток творчества А.С. Пушкина. Участник революционного движения. Принимал активное участие в издании архивных материалов по истории революционного движения в России.

177 Автор упоминает черно-белую ксилографию «Саркофаг», исполненную в 1905 году.

178 Первый номер «Жупела» вышел 2 декабря 1905 года, на следующий день был арестован, а позже конфискован. Второй номер вышел 24 декабря 1905 года, его также арестовали. Третий, и последний, номер появился около 15 января 1906 года; журнал был арестован, конфискован, и издание прекращено.

179 Среди произведений Л.С. Бакста на выставке были показаны «Портрет С.П. Дягилева», «Гостиный двор в 50-х гг.», «Портрет А. Белого», костюмы к «Антигоне» и другие живописные и графические работы. А.Н. Бенуа экспонировал пейзажи Версаля, Бретани, шесть иллюстраций к «Пиковой даме», три иллюстрации к «Медному всаднику»; И.Я. Билибин – четыре иллюстрации к изданию «Северные женские наряды», восемь иллюстраций к «Сказке о царе Салтане». И.Э. Грабарь выставил «Сирень и незабудки», «Хризантемы», «Морозное утро», «Иней» и др. Е.Е. Лансере представил работы «Петербург. Восемнадцатый век», «Императрица Елизавета Петровна в Царс-

ком Селе» (иллюстрация к книге А.Н. Бенуа «История Царского Села»), эскиз к той же картине и рисунок «Москва»; Ф.А. Малявин – картину «Вихрь». На выставке были произведения М.А. Врубеля: «Автопортрет», «Портрет жены художника» (на фоне берез); «Портрет доктора Усольцева», эскизы декораций к «Виндзорским кумушкам» и опере «Пиковая дама» и пр. Работ О.Э. Браза на выставке не было, А.П. Остроумова-Лебедева ошиблась. К.А. Коровин экспонировал «Портрет Ф.И. Шаляпина», «Этюд оранжереи», «На север», четыре картины «Париж», «Кафе», «Этюд залы», два эскиза декораций, эскизы «Сказки»; А.Я. Головин – эскизы декораций к «Золоту Рейна», «Призракам» и два портрета; А.А. Рылов – эскиз к картине «Зеленый шум» и три пейзажа. В.А. Серовым на выставке были показаны «Портрет Ф.И. Шаляпина» (рис.), «Портрет артистки Г.Н. Федотовой», «Купание», акварель «Провинция», «У сарая», «Лошади», «Английская борзая». На выставке «Мира искусства» в 1906 году экспонировались работы «молодых» художников П.В. Кузнецова, М.Ф. Ларионова, Н.П. Ульянова, В.Д. Фалилеева, Н.П. Феофилактова и др.

[180] Имеется в виду 2-я выставка «Союза русских художников» в Петербурге.

[181] Произведения В.Э. Борисова-Мусатова, скончавшегося 26 октября 1905 года, впервые экспонировались на выставке «Мира искусства» в 1906 году. Среди них были «Призраки», «За чтением», эскизы для фресок, майолики.

[182] К.А. Сомовым были показаны акварели «Весна», «Осень», «Зима», «Фейерверк», «Влюбленные», «Спящая молодая женщина» и др.; заглавные листы к книге С.П. Дягилева о Д.Г. Левицком и скульптура из фарфора – «Влюбленные». М.В. Добужинский выставил 18 работ, среди них «Человек в очках», «Домик в Петербурге», «Кукла», «Старый и новый год», «Окошко парикмахера». Автор упоминает картины Е.Е. Лансере «Здание 12 коллегий в начале XVIII века» (1903, ныне – в ГРМ) и «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905, ныне – в ГТГ).

[183] *Милиоти Николай Дмитриевич* (1874–1962) – живописец, автор жанров, портретов, работал как театральный художник. Много путешествовал по России и Европе, жил и работал за границей. *Милиоти Василий Дмитриевич* (1875–1943) – живописец, брат Н.Д. Милиоти. Участвовал на выставках «Мира искусства», позднее оставил живопись.

[184] Письмо к К.П. Труневой, февраль 1906 года.

[185] На выставке «Мира искусства» в 1906 году экспонировалось 20 работ Б.И. Анисфельда, среди них «Восточная леген-

да», «Полевые цветы», «Весенние сумерки. Сказка», «Сумерки. Замок» и др. *Сапунов Николай Николаевич* (1880–1912) – живописец, был близок к импрессионизму. На выставке были его работы «Отражение», «Роза», «Менуэт», «Портрет», эскизы декораций к операм «Дон Жуан» Моцарта и «Севильский цирюльник» Россини. М.Ф. Ларионов показал импрессионистические по манере вещи: «Сад», «Розовый куст», «Летний день», «Извозчик» (пастель), «Модный магазин», «Розы». *Явленский Алексей Георгиевич* (1867–1941) – живописец. На выставке было 6 его натюрмортов и 2 пейзажа. *Кузнецов Павел Варфоломеевич* (1878–1968) – живописец и педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Один из организаторов группы «Голубая роза». На выставке было представлено 9 вещей, среди них «Голубой фонтан», «Любовь матери», «Утренняя звезда». *Ульянов Николай Павлович* (1875–1949) – живописец, портретист, автор тематических картин, педагог, много работал как театральный художник. Заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР. На выставке экспонировались «Портрет О.Л. Книппер в роли Раневской из «Вишневого сада», эскиз и рисунки для театра «Студия». *Феофилактов Николай Петрович* (1878–1941) – живописец, график, был близок к русским символистам. Им были выставлены «Грот», «Поэт» и 4 заглавных листа к альманаху. В.Д. Фалилеевым было показано 11 гравюр на дереве.

[186] *Сабашникова Маргарита Васильевна*, в замужестве – Волошина (1882–1973) – художница-акварелистка, ученица В.А. Серова и Л.С. Бакста. На выставке были «Портрет художника Чуйко» и «Портрет». *Линдеман Агнесса Эдуардовна* – художница и педагог; экспонировала 7 работ, среди них «Попугай», «Серый портрет», «На круглом диване». Т.А. Дягилева-Луговская представила 9 вещей, в том числе – «Спальня», «Зачиталась», «Стол невесты», «Сирень». В.Д. Милиоти было показано 6 работ; среди них «Сказка», «Легенда», «Erotique» и др. Н.Д. Милиоти – 14 произведений, среди них – «Fête galante», «Fleurs du mal», «Leda», «Rosa mistika» и др. *Локкенберг (Лекенберг) Вальтер Адольфович* (1875–1929) – живописец. Им были выставлены 6 пейзажей.

[187] «Человек в очках. Портрет Константина Александровича Сюннерберга» (1905–1906), ныне находится в ГТГ. *К.А. Сюннерберг* (1871–1942) – художественный критик и поэт, писавший под псевдонимом Константин Эрберг.

[188] В каталоге выставки рисунки названы «Тополи», «Дорога с тополями», а гравюра «Мышиный горошек» – «Цветы» (1904), 2 доски.

[189] Выставка «Мира искусства» закрылась 26 марта 1906 года в Петербурге; в Москве, вероятно, она открылась в начале апреля.

[190] Письмо к К.П. Труневой от 18 апреля 1906 года.

[191] Пастеровский институт в Париже основан в 1886 году для изучения проблем микробиологии, вакцин и инфекционных заболеваний.

[192] Сорбонна – один из старейших университетов Европы, основан в 1253 году.

[193] Речь идет о семье Келлер. Глава семьи – Владимир Константинович Келлер – винодел, владелец имения «Партенит» (ныне Фрунзенское) близ Гурзуфа, в Крыму; его жена – Вера Ивановна (урожд. Виннер) и дочь – Наталия Владимировна, певица и скрипачка. Елене Ивановне Виннер, матери В.И. Келлер, о которой упоминает автор, принадлежало имение «Артек» в Крыму.

[194] *Зедделер Николай Николаевич*, барон. Художник, гравер-ксилограф и фотограф. Участник выставок «Союза русских художников» с 1905-го по 1910 год. *Зедделер-Сомова Анна Павловна* (р. 1879) – гравер по линолеуму, жена Н.Н. Зедделера. Жили и работали в Париже.

[195] *Монотипия* – способ печати, при котором возможен лишь один оттиск. Существуют цветные и однотонные монотипии. *Офорт* – гравюра на металле. Vernis mou – мягкий лак (вид офорта) – дает при печатании в оттиске впечатление карандашного рисунка. Мягкий лак иногда применяют в сочетании с акватинтой. *Акватинта* – вид офорта, при изготовлении которого на подогретую металлическую доску наносится зернистый грунт. Гравюра, исполненная в этой технике, подражает рисунку пером, дополненному размывкой сепией. Из-за трудности техники цветные акватинты чрезвычайно редки.

[196] *Ковалевский Максим Максимович* (1851–1916) – юрист, историк и социолог. Профессор государственного права. Был вынужден в 1887 году оставить кафедру при Московском университете и переселиться во Францию, где основал Высшую русскую школу социальных наук. В 1905 году возвратился в Россию. *Плеханов Георгий Валентинович* (1856–1918) – видный деятель русского и международного социалистического движения, философ, пропагандист марксизма. Основатель первой русской марксистской группы «Освобождение труда». После 1903 года – лидер меньшевиков. Много занимался вопросами теории искусства. *Кропоткин Петр Алексеевич* (1842–1921), князь – географ и путешественник, революционер, теоретик анархизма. После ареста и заключения в Петро-

павловской крепости (1874) и последующего побега (1876) эмигрировал в Англию. Возвратился в Россию в 1917 году. *Кропоткина Александра Петровна* (р. 1884) – дочь П.А. Кропоткина. *Волошин* (настоящая фамилия – Кириенко) *Максимилиан Александрович* (1877–1932) – поэт-символист, литературный критик; художник-пейзажист, работал преимущественно в технике акварели. *Чулков Георгий Иванович* (1879–1939) – поэт-символист, литературовед, критик и переводчик. Пропагандист идеалистической теории «мистического анархизма». *Бальмонт Константин Дмитриевич* (1867–1942) – поэт, один из представителей русского символизма, прозаик и переводчик.

[197] «Гете Монпарнасс» – музыкальный театр в Париже, где выступали артисты оперы и Комической оперы.

[198] Речь идет о картинах Леонардо да Винчи – «Джоконда» (ок. 1503), «Мадонна в гроте» (1483–1494) и «Св. Мария на коленях у Анны» (1508–1512); о «Сне Антиопы» Корреджо (1518) и «Сельском концерте» Джорджоне (1505–1510).

[199] В Лувре хранятся произведения Рафаэля «Портрет Бальтазара Кастильоне», «Прекрасная садовница» и др.; Тициана – «Портрет мужчины с перчаткой», «Мадонна с кроликом» и др.; Веронезе – «Пир в Кане Галилейской», «Пир у Симона-фарисея»; Ван Дейка – «Портрет Карла I Английского»; Антуана Ватто (1684–1721) – «Отплытие на остров Цитеры» и «Жиль»; *Жана Батиста Симеона Шардена* (1699–1779) – «Трудолюбивая мать» и «Благословение»; пейзажи *Клода Лоррена* (1600–1682) и *Гюбера Робера* (1733–1808); картины *Жана Франсуа Милле* (1814–1875) – «Ангелюс», «Пастушка со стадом овец» и др. Здесь же находятся «Переправа через брод», «Вечер», «Утро» и другие произведения Камиля Коро; «Дорога в Фонтенбло» и другие работы *Теодора Руссо* (1812–1867).

[200] «Ника Самофракийская» – статуя, созданная в честь морской победы Деметрия Полиоркета (ок. 300 г. до н. э.).

[201] *Кормон Фернан* (Пьестр Фернан Анне, 1845–1924) – французский живописец, автор картин на религиозные и мифологические темы, педагог.

[202] *Каррьер Эжен* (1849–1906) – французский живописец-портретист, гравер и педагог. В Люксембургском музее были его работы «Портрет П. Верлена», «Материнство», «Семья».

[203] Картина М.К. Башкирцевой «Митинг» была написана в 1884 году.

[204] Сад Люксембургского музея распланирован архитектором С. де Бросом в стиле эпохи Возрождения.

[205] В музее Клюни в Париже, основанном в 1844 году, сосредоточены богатейшие коллекции предметов художественной промышленности и старинных промыслов. Здание музея — памятник архитектуры XIV века.

[206] Музей Виктора Гюго был открыт в доме, где он жил с 1833-го по 1848 год. А.П. Остроумова-Лебедева упоминает о работах живописца *Ашиля Деверна* (1800–1857) и *Анри-Юлиана Шатильона* (1780–1856). Бюст В. Гюго был создан О. Роденом в 1883 году. В музее хранились «Премьера «Эрнани» П.-А. Бенара и иллюстрации А. Фантен-Латура к «Сатирам» В. Гюго. Работы *Эжена Делакруа* (1798–1863) и *Поля Гаварни* (настоящее имя — Г.С. Шевалье, 1804–1866), находившиеся в музее, не установлены.

[207] Музей Кондэ в Шантильи расположен в замке Кондэ (нач. XVI в.), который неоднократно перестраивался, полностью реставрирован в 1875–1885 годах. Парк распланирован *Андрэ Ленотром* (1613–1700). В музее собраны предметы прикладного искусства, мебель, книги, а главное — рисунки, картины, скульптуры, миниатюры, античные медали. Здесь хранятся работы Рафаэля, Леонардо да Винчи, Клуэ, Пуссена и др. *Фуке Жан* (ок. 1420 — между 1477–1481) — французский живописец и миниатюрист.

[208] Картинная галерея в Базеле основана в 1849 году, славилась собранием работ Ганса Гольбейна Младшего, жившего в городе в 1515–1516 и 1528–1532 годах. А.П. Остроумова-Лебедева ошиблась: *Ганс Гольбейн Старший* (1460/1470–1524) был отцом, а не братом предыдущего. В Базельской галерее хранятся многие работы живописца *Арнольда Беклина* (1827–1901). В 1866–1871 годах он жил в городе, исполнив в музее фрески.

[209] Фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» (1499) находится в церкви Санта Мария делле Грацие в Милане. Библиотека Амброзиана — одно из крупнейших книжных и рукописных собраний мира, в ней хранятся письма Галилея, Тассо, Ариосто, рисунки Дюрера. Здесь же — картон Рафаэля к фреске «Афинская школа» в Станца делла Сеньятура в Ватикане (1509–1511).

[210] Письмо к К.П. Труневой от 8 августа 1906 года.

[211] *Гарибальди Джузеппе* (1807–1882) — народный герой Италии, выступивший на борьбу за освобождение и объединение Италии. Не установлено, о каком памятнике идет речь.

[212] Письмо к К.П. Труневой от 11 октября 1906 года.

[213] Имеется в виду Русская художественная выставка в Париже (Salon d'automne. Exposition de l'art russe. Paris) в Grand

Palais. Оформление ее было поручено Л.С. Баксту и А.Я. Головину. Выставка имела 6 разделов: «Русские примитивы», «17-й век», «Время Екатерины II», «1830-е годы», «Врубель и Сомов», «Новейшие художники». В 1906 году выставка была показана в Берлине, в салоне Шульте; в апреле 1907-го — открылась в Венеции. *Лихачев Николай Петрович* (1862–1936) — историк и археолог, известный собиратель рукописных книг, документов XVII–XX веков, автографов деятелей науки и культуры.

214 Кроме А.П. Остроумовой-Лебедевой, право выставлять свои произведения на выставках «Осенний салон» в Париже получили Л.С. Бакст, К.Ф. Богаевский, А.Н. Бенуа, М.А. Врубель, И.Э. Грабарь, П.В. Кузнецов, М.Ф. Ларионов, Т.А. Дягилева-Луговская, Ф.А. Малявин, В.Д. Милиоти, Н.К. Рерих, К.Ф. Юон. На выставке А.П. Остроумовой-Лебедевой были показаны гравюры «Долинка», «Павловск», «Ветка», «Петербург», «Петербург. Колоннада Казанского собора», «Барки», «Зимка», «Весна», «Летний сад», «Перспектива Царского Села», «Парк в Павловске», «Фьезоле», «Статуя Павла I», «Финляндия», «Луна», «Вилла Боргезе», «Экслибрис» и др.

215 Концерты русской музыки в Париже были организованы по инициативе С.П. Дягилева в 1907 году. Для их устройства был создан комитет, в который вошли композиторы А.К. Глазунов, С.В. Рахманинов, Н.А. Римский-Корсаков. Председателем его избрали С.И. Танеева. К участию в концертах привлекались лучшие русские музыкальные силы: дирижировали А. Никиш, Н.А. Римский-Корсаков, Ф. Блуменфельд; участвовали певцы Ф.В. Литвин, Ф.И. Шаляпин и др. Концерты проходили в «Гранд-опера» и имели шумный успех. В 1908 году С.П. Дягилев организовал в Париже первый «Оперный сезон», в 1909-м — первый «Балетный сезон».

216 *Кузмин Михаил Алексеевич* (1875–1936) — поэт, драматург и критик символистского направления, композитор. Печатался в журнале «Аполлон» и др. А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду «Александрийские песни» Кузмина.

217 *Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна* (1866–1907) — писательница, в произведениях которой были сильны настроения символизма и мистицизма.

218 А.Н. Бенуа имел в виду деятельность московских коллекционеров *Козьмы Терентьевича Солдатенкова* (1818–1901), собрание которого было завещано им Румянцевскому музею в Москве, Павла Михайловича Третьякова (1832–1898), который начиная с конца 50-х годов XIX века систематически собирал произведения русской национальной школы, отдавая пре-

имущество работам художников-современников, членов Товарищества передвижников. Его брат, *Сергей Михайлович Третьяков* (1834–1892), коллекционировал главным образом работы иностранных мастеров. Собрание братьев Третьяковых, переданное в 1892 году в дар городу Москве, положило основание Государственной Третьяковской галерее. А.И. Куинджи был инициатором объединения художников на основах «солидарности, моральной и материальной взаимопомощи» и завещал на это все свои средства, кроме небольшой пенсии вдове. Общество, организованное в 1910 году, вскоре после смерти художника получило его имя. Оно устраивало выставки и учредило ежегодные премии.

[219] *Лемох Кирилл (Карл) Викентьевич* (1841–1910) – живописец-жанрист. Изображая сцены из жизни деревни с глубоким сочувствием и знанием крестьянского быта, Лемох несколько однообразно и сентиментально трактовал образы.

[220] Автор упоминает картину К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912). В настоящее время находится в собрании ГТГ. Трудно сказать, о какой работе Е.Е. Лансере идет речь: в 1906 году им были исполнены эскизы панно для Большой Морской гостиницы в Петербурге и в 1907 году – для «Café de France». Картина М.В. Добужинского «Петр I в Голландии. (Амстердам, верфь Ост-Индской компании)» и эскиз к ней экспонировались на выставке «Мира искусства» в Петербурге в январе 1911 года. Суждение А.П. Остроумовой-Лебедевой подтверждается успехом художников Н.К. Рериха, З.Е. Серебряковой, Е.Е. Лансере, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, Б.М. Кустодиева и А.Я. Яковлева, достигнутым ими в оформлении здания Казанского вокзала, строившегося в Москве по проекту архитектора А.В. Щусева (1913–1915).

[221] *Победоносцев Константин Петрович* (1827–1907) – обер-прокурор Синода, известный своей реакционностью. Имеется в виду деятельность *Столыпина Петра Александровича* (1862–1911), отличавшаяся жестокой политической реакцией, направленной на подавление революционного движения в России (1908–1911).

[222] Выставка «Союза русских художников» в Петербурге открылась в конце декабря 1906 года. Гравюра А.П. Остроумовой-Лебедевой «Версаль» (5 досок) значилась в каталоге под № 195.

[223] Впервые три акварели А.П. Остроумовой-Лебедевой, «Парк», «Три вида Петербурга» и «У Биржи», были показаны на 7-й выставке картин «Союза русских художников» в Москве в 1909–1910 годах. В марте 1910 года, делясь впечатлениями

о выставке, В.А. Серов писал И.С. Остроухову: «...очень хороши акварели Остроумовой...» (См. Отдел рукописей ГТГ, ф. 10, ед. хр. 5801, л. 1 об.)

[224] Речь идет о книге, изданной в Лондоне в 1909 году.

[225] Письмо к К.П. Труневой от 21 сентября 1907 года.

[226] А.П. Остроумова-Лебедева ошибается: первое представление балета «Павильон Армиды» состоялось не в ноябре, а 22 декабря 1907 года. *Черепнин Николай Николаевич* (1873–1945) – композитор, дирижер, профессор Петербургской консерватории. После 1917 года эмигрировал.

[227] М.В. Добужинский работал над оформлением спектаклей «Бесовское действо» А.М. Ремизова и «Игра о Робене и Марион» французского поэта Адана де ла Галя (р. ок. 1240 – ум. ок. 1286) в 1907 году. Это были первые опыты работы художника в театре. Премьера «Бесовского действа» состоялась 4 декабря 1907 года.

[228] Имеются в виду выступления струнного квартета Л. Капэ, впервые гастролировавшего в России в 1908 году, в котором участвовал известный французский альтист и исполнитель на виоль д'амуре *Анри-Густав Казадезюс* (1879–1947), основавший впоследствии Общество старинных инструментов.

[229] Первая выставка картин группы «Голубая роза» открылась весной 1907 года в Москве. В ней участвовали П.В. Кузнецов, А.А. Арапов, П.И. Бромирский, В. Дриттенпрейс, Н.П. Крымов, А.Т. Матвеев, В.Д. и Н.Д. Милиоти, Н.П. Рябушинский, Н.Н. Сапунов, М.С. Сарьян, С.Ю. Судейкин, П.С. Уткин, Н.П. Феофилактов, А.В. Фонвизин. Первая и единственная выставка «Венок» открылась весной 1908 года в Петербурге, в ней участвовали молодые художники, группировавшиеся вокруг С.К. Маковского и А.Ф. Гауша. «Треугольник» – объединение художников, созданное по инициативе И.И. Кульбина, Д.Д. Бурлюка и Н.Н. Евреинова. Оно организовало две выставки в Петербурге: весной 1909-го и в 1910 году, в которых участвовали Б.Д. Григорьев, Е.Г. Гуро, В.В. Каменский, А.Е. Крученых, Н.К. Калмаков, М.В. Матюшин, З.Я. Мостова и др.

[230] Генеральная репетиция трагедии О. Уайльда «Саломея» в Новом театре В.Ф. Комиссаржевской состоялась 27 октября 1908 года. Спектакль, премьера которого должна была идти на следующий день, был запрещен. *Евреинов Николай Николаевич* (1879–1953) – драматург, театральный критик, режиссер. Возглавил художественное руководство театром В.Ф. Комиссаржевской в 1908 году. В 1925 году эмигрировал во Францию. *Калмаков Николай Константинович* (1873–1955) – худож-

ник-декоратор. В театре В.Ф. Комиссаржевской работал с 1908 года. Здесь им были оформлены, кроме «Саломеи», спектакли «Черные маски» Л. Андреева и «Юдифь» Ф. Геббеля. *Аркадьев Андрей Иванович* (1867–1923) – драматический актер. *Пуришкевич Владимир Митрофанович* (1870–1920) – реакционный политический деятель, депутат Государственной думы, основатель черносотенных организаций «Союз русского народа» и «Союз Михаила Архангела».

[231] *Фомин Иван Александрович* (1872–1936) – архитектор, историк и теоретик архитектуры. Занимался гравюрой. Педагог. В 1915 году получил звание академика архитектуры.

[232] Шестая выставка «Союза русских художников» в Петербурге была открыта с 28 февраля по 8 апреля 1909 года, на набережной р. Мойки, 12, в последней квартире великого поэта, где после Октябрьской революции создан мемориальный музей.

[233] Карикатура П.Е. Щербова называлась «Базар XX века» и изображала весь «художественный Олимп», как выразился А.Я. Головин. А.П. Остроумова-Лебедева не вполне точна в описании карикатуры. *Гинзбург (Гинцбург) Илья Яковлевич* (1859–1939) – скульптор. *Бем Елизавета Меркурьевна* (1843–1914) – художница-акварелистка.

[234] *Верховские: Вадим Никандрович* – химик, преподавал в Женском педагогическом институте в Петербурге, близкий друг С.В. Лебедева; *Юрий Никандрович* (1878–1956) – литературовед, педагог и поэт-символист; *Лидия Никандровна* – художница. *Каратыгин Вячеслав Гаврилович* (1875–1925) – композитор, музыкальный критик и педагог. Один из основателей «Вечеров современной музыки», член-учредитель Ассоциации современной музыки (в 1924). Печатался в журналах «Мир искусства», «Аполлон» и др. *Каратыгина Ольга Никандровна* (урожд. Верховская), его жена – художница и педагог. Была помощницей А.П. Остроумовой-Лебедевой в Институте фотографии и фототехники в 1919–1921 годах. *Маковский Сергей Константинович* (1877–1962) – художественный критик, издатель и редактор журнала «Аполлон» и сборника «Русская икона», сын художника К.Е. Маковского. После революции – эмигрировал. Его жена – *Мария Эрастовна* (урожд. Рындина), по первому мужу – *Ходасевич* (1886–1973).

[235] «Салон» (1908–1909) – выставка живописи, графики, скульптуры и архитектуры, организованная С.К. Маковским, была открыта в 1909 году в Петербурге, в помещении 1-го Кадетского корпуса. Она объединяла представителей разных художественных направлений и групп: «Союз русских художников», «Венок», «Голубая роза» и др. В каталоге выставки перечисле-

ны восемь гравюр А.П. Остроумовой-Лебедевой и три акварельных вида Петербурга.

[236] Письмо к К.П. Труневой от 14 марта 1909 года.

[237] *Чюрлёнис Микалоюс Константинас* (*Чурлянис Николай Константинович*, 1875–1911) – литовский живописец, график и композитор. Учился музыке в Варшаве и Лейпциге, живописи – в Варшаве. В 1907 году жил в Вильно, где вместе с живописцем А. Жмуйдзинавичюсом и скульптором П. Рымшей основал Литовское общество изящных искусств. С 1908 года, поселившись в Петербурге, сблизился с кружком художников-мирискусников.

[238] В 1905–1909 годах К.С. Петров-Водкин путешествовал по Турции, Греции, Италии, Африке (Алжир), Франции. На выставке экспонировалось 38 его работ – акварели, пастели, рисунки и масляная живопись.

[239] А.П. Остроумова-Лебедева ошибается: на выставке «Салон» в 1909 году не было гравюр «Екатерининский канал» и «Крюков канал». Они были вырезаны художницей в 1910 году. Название «Ростральные колонны и Адмиралтейство» – неправильно; такой цветной гравюры у автора нет.

[240] *Дени Морис* (1870–1945) – французский живописец, литограф, рисовальщик и художественный критик. Писал картины на мифологические и религиозные темы, работал в области декоративного искусства. А.П. Остроумова-Лебедева неточна: в 1908–1909 годах Дени исполнил серию из 11 панно «История Психеи» по заказу И.А. Морозова. В собраниях П.И. и С.И. Щукиных были станковые работы Дени.

[241] А.П. Остроумова-Лебедева участвовала в выставке русского искусства 1908 года в Вене, Дрездене и Будапеште. Работы ее были на выставке «Салон», организованной скульптором В.А. Издебским в Одессе в 1909–1910 годах, где экспонировались произведения русских художников и графиков «всех направлений», а также имелся небольшой отдел иностранного искусства. Весной 1910 года, в Киеве, в помещении Киевского городского музея была организована выставка картин «Союза русских художников». Остроумовой-Лебедевой на ней были показаны работы «Портрет», «Виды Петербурга» (цветные ксилографии); на 7-й выставке «Союза русских художников» в Петербурге, в 1910-м – акварели «Горный институт», «Портрет», «Ночной пейзаж», «У Биржи», «Парк» и ксилографии «Адмиралтейство под снегом», «Горный институт», «Ростральная колонна под снегом», «Ростральная колонна и Таможня», «Крюков канал» и «Екатерининский канал». Ранее, на 7-й выставке «Союза» в 1909–1910 годах, в Москве, экспонировались ее

акварели «Парк», «Три вида Петербурга», «У Биржи» и цветные ксилографии: «St. Cloud. Париж», «Адмиралтейство под снегом», «Горный институт», «Ростральная колонна под снегом».

[242] «Сатирикон» — юмористический и сатирический еженедельный журнал, издавался в Петербурге с 1908-го по 1913 год М.Г. Корнфельдом. В «Сатириконе» работали художники Бенуа, Бакст, Билибин, Добужинский, Митрохин, Невский, Ремизов, Юнгер, Шарлемань, Яковлев, сотрудничали Тэффи, поэт Саша Черный, писатель Дымов. В 1913 году в порядке конкуренции с ним был создан журнал «Новый Сатирикон», куда перешли многие сотрудники прежнего. *Радаков Алексей Александрович* (1879–1942) — живописец, плакатист, театральный художник, карикатурист, иллюстратор, писатель. *Мисс* (псевдоним *Анны Владимировны Ремизовой*) — художница.

[243] В современной периодической печати не было упоминаний о персональной выставке Л.С. Бакста в редакции журнала «Аполлон». Он участвовал в Выставке женских портретов, открытой в редакции журнала с 17 по 31 января 1910 года; здесь же была устроена (в мае–июне 1910) выставка работ учеников школы Л.С. Бакста и М.В. Добужинского. Произведения К.С. Петрова-Водкина в редакции «Аполлона» экспонировались с 14 по 22 ноября 1909 года. Было представлено более 50 этюдов художника и картина «Рождение». Сведений о выставке Н.К. Чюрлёниса не обнаружено. Выставка произведений сотрудников журнала «Сатирикон» открылась 15 декабря 1909 года, в ней участвовали Ремизов, Радаков, Юнгер, Мисс, Яковлев. Сведений о выставке Н.К. Рериха не обнаружено.

[244] Памятник Александру III в Петербурге на Знаменской площади (ныне — пл. Восстания) был установлен 23 мая 1909 года, в 1937-м — снят. В настоящее время находится во дворе ГРМ. Это произведение вызвало у современников многочисленные, часто противоположные отклики и оценки.

[245] *Рачинская Анна Алексеевна*, сестра философа Г.А. Рачинского.

[246] *Рачинские: Григорий Алексеевич* (1851–1939) — филолог, переводчик и философ, председатель Московского религиозно-философского общества и *Татьяна Анатольевна* (1864–1920), его жена.

[247] *Сазонов Сергей Иванович* — профессор, директор Коммерческого училища, преподавал в Женском педагогическом институте. *Белый Андрей* (псевдоним Бугаева Бориса Николаевича, 1880–1934) — писатель и поэт, теоретик символизма, впервые выступил в печати в 1910 году.

[248] «Портрет О.Н. Каратыгиной» (1909, б., граф. кар., акв.). Ныне – в собрании санатория «Узкое».

[249] Летом 1909 года А.П. Остроумовой-Лебедевой были исполнены две акварели – «Костры» (этюд и эскиз), ныне находящиеся в собрании ГРМ. В 1910 году она повторила эту работу в технике гуаши для московского коллекционера В.О. Гиршмана (ныне – в собрании ГТГ).

[250] Письмо Н.А. Скавронской к А.П. Остроумовой-Лебедевой от 21 января 1935 года.

[251] В 1910 году А.П. Остроумовой-Лебедевой было исполнено два «Вида Петербурга» – «Екатерининский канал» (4 доски) и «Крюков канал» (5 досок).

[252] Седьмая выставка картин «Союза русских художников» открылась в Москве 26 декабря 1909 года и закрылась 7 февраля 1910 года. Она размещалась на Большой Дмитровке, в помещении Литературно-художественного кружка. В Петербурге выставка была открыта с 20 февраля по 28 марта 1910 года, на Невском пр., 42. А.П. Остроумова-Лебедева занималась поисками помещения, так как была членом комитета «Союза русских художников».

[253] *Гиршман Владимир Осипович* (1867–1936) – фабрикант иголок, собиратель произведений русского искусства, владелец лучшего в те годы собрания произведений К.А. Сомова. Не установлено, был ли написан Сомовым упомянутый автором портрет: в собрании Гиршмана его не было.

[254] Письмо к К.П. Труневой от 6 января 1910 года.

[255] А.П. Остроумовой-Лебедевой было вырезано три экслибриса для библиотеки В.Н. Рябушинского по рисункам Е.Е. Лансере и М.В. Добужинского.

[256] Письмо к К.П. Труневой от 20 января 1910 года.

[257] На 7-й выставке картин «Союза русских художников» в Петербурге были представлены 20 работ В.И. Сурикова, среди них «Портрет И.Е. Цветкова», ряд пейзажей маслом и акварелью. Произведений И.Е. Репина на выставке не было. В Москве, на 7-й выставке «Союза», экспонировались портреты Д.Ф. Суханова и Л.В. Свенторжецкого работы Ю.И. Репина, сына художника. С.Ю. Жуковским в Петербурге были показаны «Ветреный апрель», «Первые предвестники весны. Подснежники» и др.; пейзажистом *Николаем Петровичем Крымовым* (1884–1958, впоследствии – заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР) были выставлены картины «Летний день», «На дороге», «Деревенский пейзаж при вечернем освещении»; С.В. Малютиным – 22 акварельные иллюстрации к «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина; эскиз «Сельская

ярмарка» и др.; К.Ф. Юоном – «Переправа через реку Оку», «У загородного ресторана», «Город Воскресенск. Московская губерния» и другие живописные работы, семь графических картин «Сотворение мира»; скульптором, живописцем и графиком *Дмитрием Семеновичем Стеллецким* (1875–1947) были показаны этюды декораций к спектаклю «Царь Федор», но экспонировались они на 7-й выставке «Союза» в Москве, а не в Петербурге, как можно понять автора. Л.О. Пастернак был представлен на выставке в Петербурге рядом портретов, пейзажей и жанровых сцен. Н.К. Рерих показал 39 произведений: эскизы декораций, стенных росписей, пейзажи. Эскизы к опере Р. Вагнера «Валькирия», работы Рериха экспонировались на 7-й выставке «Союза» в Москве.

[258] Н.К. Рерих был назначен директором Рисовальной школы Общества поощрения художеств в Петербурге в 1905/06 учебном году. Он привлек к работе художников В.В. Матэ, И.Я. Билибина, Я.Ф. Ционглинского, превратил классы керамики, резьбы, живописи по фарфору и фаянсу в мастерские, создал ряд новых мастерских и классов. Открыл при Рисовальной школе воскресные классы, устраивал ежегодные выставки, экскурсии во время каникул в Новгород, Печоры, Псков, посещение музеев.

[259] А.П. Остроумова-Лебедева перечисляет произведения В.А. Серова, бывшие на 7-й выставке «Союза русских художников» в Москве; в Петербурге экспонировались только портреты Е.П. Олив, А.П. Павловой, кн. А.П. Ливен и пейзаж «Париж. Сена». Я.Ф. Ционглинским в Петербурге, кроме упомянутых автором, были показаны «Портрет Свенцицкого» и «Scherzo-H-moll (Шопен)»; Н.А. Тарховым – «Козы на солнце», «Материнство» и др.; С.П. Яремичем – пейзажи, плакат для открытых писем Красного Креста; А.Н. Бенуа – эскизы декораций к балету «Павильон Армиды», к дивертисменту «Шопениана» (или «Сильфиды»), жанр – «Помещик в деревне» и пейзажи – «Дворец в дождь», «Весенний день», «Каштаны в цвету»; Е.Е. Лансере – декоративное панно «Отдых» для дома Я.Е. Жуковского в Крыму; Л.С. Бакстом – эскизы декораций и костюмов к трагедии «Эдип», к балету «Клеопатра», пейзажи Венеции, «Портрет Е.И. Набоковой», «Субретка» и картина «Terror antiquus». В Петербурге К.А. Сомов выставил работы «Спящая молодая женщина», «Прогулка маркизы» и др. Портреты были показаны Сомовым в Москве на 7-й выставке «Союза».

[260] А.П. Остроумова-Лебедева впервые экспонировала свои акварели на 7-й выставке «Союза русских художников» в Москве, показав «Горный институт», «Портрет», «Ночной пей-

заж», «У Биржи» и «Парк». Кроме них, в Петербурге она выставила цветные ксилографии «Адмиралтейство под снегом», «Горный институт», «Ростральная колонна под снегом», «Крюков канал», «Екатерининский канал».

[261] На 7-й выставке «Союза русских художников» в Петербурге В.И. Анисфельдом были показаны «Колокольчики», «Серый день», акварель и этюды. Работ Т.А. Дягилевой-Луговской на 7-й выставке «Союза» в Петербурге не было. В Москве она выставила 3 вещи. А.Э. Линдеман в Петербурге показала «Бабушкин рояль», «Окно». А.С. Голубкина была представлена двумя произведениями: «Этюд» и «Голова мужчины»; скульптор С.Н. Судьбинин выставил портреты Л.В. Собинова и А.Н. Скрябина и др. Работ П.П. Трубецкого на 7-й выставке «Союза» в Петербурге не было, в Москве он экспонировал две вещи: «Danseuse dansante» и «Danseuse». В Петербурге С.Т. Коненков показал скульптуры «Старенький старичок», «Великосил», «Лада» и др.

[262] Письмо с протестом против статьи А.Н. Бенуа «Выставка «Союза», опубликованной в газете «Речь» от 19 марта 1910 года, в которой он назвал «арьергардом» искусство Пастернака, Переплетчикова, А. Васнецова, Жуковского и Виноградова, написано 8 апреля 1910 года и хранится в Секции рукописей ГРМ (ф. 137, ед. хр. 2092). Петербургская группа членов «Союза русских художников» направила москвичам ответ, в котором, «...находя невозможным существование организации без должного к ней со стороны отдельных групп уважения...», просила Московский комитет поставить на голосование вопрос о дальнейшем пребывании в «Союзе» группы художников, подписавших письмо к Бенуа. Объяснения авторов письма к Бенуа были заслушаны на собрании московской группы «Союза» лишь 19 октября 1910 года, возражений на них «...не последовало». Здесь же было оглашено заявление Бенуа, Билибина, Браза, Добужинского, Лансере, Остроумовой-Лебедевой, Рериха, Сомова, Кустодиева, Ционглинского о выходе из членов «Союза». (См. Отдел рукописей ГТГ, ф. 94, ед. хр. 4, л. 25 об.) Разногласия, возникшие в «Союзе русских художников», широко обсуждались в периодической печати. Журнал «Аполлон», характеризуя сложившуюся ситуацию, объяснил ее «непримиримой разностью» взглядов и позиций в искусстве московской и петербургской групп.

[263] *Досекин Николай Васильевич* (1863–1935) – живописец-маринист. *Клодт Николай Александрович* (1865–1918) – живописец-пейзажист, театральный художник и педагог. *Степанов Алексей Степанович* (1858–1923) – живо-

писец-пейзажист, педагог. *Архипов (Пыриков) Абрам Ефимович* (1862–1930) – живописец, работал в области портрета, жанра, пейзажа. Народный художник РСФСР *Аладжалов Мануил Христофорович* (1862–1934) – живописец-пейзажист.

[264] На собрании, состоявшемся 6 октября 1910 года, решено было создать новое художественное общество, которому «...предположено дать имя «Мир искусства». На нем присутствовали Бенуа, Билибин, Кустодиев, Браз, Добужинский, Остроумова-Лебедева, Рерих, Сомов, Ционглинский и Яремич. К вновь создаваемому обществу в качестве членов-учредителей присоединялись также Бакст, Грабарь, Лансере, Обер, Серов, Тархов, Юон. (См. Отдел рукописей ГТГ, ф. 41, ед. хр. 9, л. 1.) Общество «Мир искусства» было официально учреждено вновь 1 декабря 1910 года. (См. Секция рукописей ГРМ, ф. 117, ед. хр. 120.)

[265] Речь идет о международной выставке в Брюсселе в 1910 году. Русский отдел на ней был организован С.К. Маковским по поручению Бельгийского министерства изящных искусств. А.П. Остроумова-Лебедева экспонировала восемь акварельных видов Петербурга и гравюры. Л.С. Бакст – картину «Terror antiquus»; Н.К. Рерих – «Идолы», «Городок». На выставке Бакст получил золотую, Рерих – серебряную, Остроумова-Лебедева – бронзовую медали.

[266] Письмо к С.В. Лебедеву от 19 апреля 1911 года.

[267] С 1867 года монастырь Сан Марко во Флоренции открыт для осмотра, в нем находятся знаменитые фрески работы Фра Анджелико да Фьезоле и Фра Бартоломео. Имеется в виду Академия Бель Арт во Флоренции, здесь хранятся работы Микеланджело: «Давид» (1501–1504), перенесенный с площади Синьории, «Св. Матфей» и статуи «Рабов».

[268] Письмо к С.В. Лебедеву от 21 апреля 1911 года.

[269] Письмо к С.В. Лебедеву от 26 апреля 1911 года.

[270] Памятник королю Виктору Эммануилу II в Риме сооружен в 1885 году по проекту Г. Саккони, скульптуры выполнены Э. Чиаредиа. Внутри памятника находится Музей объединения Италии.

[271] Письмо к К.П. Труневой от 7 мая 1911 года.

[272] Международная выставка искусств в Риме открылась весной 1911 года и закрылась 1 января 1912 года. Автором проекта Русского павильона был архитектор *Владимир Алексеевич Щуко* (1878–1939) – впоследствии известный советский зодчий, академик, профессор. В Русском павильоне были представлены чрезвычайно разные по художественным устремлениям мастера: А.Е. Архипов, Л.С. Бакст, В.К. Бялыницкий-Бируля,

О.Э. Браз, Э.Я. Шанкс, М.В. Добужинский, Н.Н. Дубовской, Н.И. Фешин, Р.С. Френц, А.Я. Головин, И.С. Горюшкин-Сорокопудов, С.Ю. Жуковский, Е.Ф. Юнге и др.

[273] *Виктор Эммануил III* (1869–1947) – итальянский король с 1900-го по 1946 год; королева Елена (р. 1873).

[274] И.Е. Репиным на международной выставке искусств в Риме в 1911 году было показано 62 произведения: 22 работы маслом, среди которых портреты Чуковского, Морозова, Трубецкого, Яворской, Толстого и др., и 40 рисунков; В.А. Серов был представлен 19 произведениями, среди них портреты Олив, Акимовой, гр. Орловой, Турчанинова, двойной портрет артистов Южина и Ленского, Рубинштейн, Цетлин, Таманьо и др.

[275] А.П. Остроумова-Лебедева цитирует статью А.Н. Бенуа «Выставка современного искусства в Риме» (Речь. 1911. 12 мая). Бенуа не был одинок в высокой оценке творчества В.А. Серова. «...Серову должна быть отдана пальма первенства среди всех портретистов современности...» – писал Я.А. Тугендхольд в статье о выставке в Риме (Аполлон. 1911. № 9. С. 48). А.Н. Бенуа упоминает прославленные художественные собрания Рима. В галерее Дориа хранится «Портрет папы Иннокентия X» работы Веласкеса. В палаццо Корсини помещается Национальная галерея Италии. Бенуа, по-видимому, имеет в виду «Портрет Стефано Колонна» работы Бронзино и «Мужской портрет» Венето, принадлежащие этой галерее. В Ватикане находятся всемирно известные фрески Рафаэля, в одной из них – «Афинской школе» – художник создал портреты великих людей прошлого. Далее Бенуа перечисляет имена наиболее популярных портретистов своего времени: Поля Альбера Бенара, *Жака Эмиля Бланша* (1861–1942), последним на международной выставке искусств в Риме в 1911 году были показаны две работы, одна из которых – «Портрет Родена»; испанца *Игнасио Зулоага* (1870–1945), портреты и жанры которого также экспонировались в Риме в отдельном зале; англичанина *Джона Лавери* (1856–1941), работа которого «В мастерской художника» была на выставке.

[276] Л.С. Бакстом на международной выставке в Риме в 1911 году была показана картина «Terror antiquus», занимавшая центральное место в экспозиции отдела, посвященного работам группы «Мира искусства»: К.С. Петровым-Водкиным – «Айша» и «Ведьмы»; Н.К. Рерихом – «Ростов Великий», «Древняя Русь», «Небесный бой»; И.Э. Грабарем – «Дельфиниумы» и другие работы, принадлежавшие, по мнению критики, «...к самым ярким и смелым по краскам на выставке» (Речь. 1911. 12 мая).

[277] На выставке было экспонировано шесть цветных ксилографий А.П. Остроумовой-Лебедевой: «Нева сквозь колонны

Биржи», «Сен-Клу», «Вилла д'Эсте», «Колонны Биржи и крепость», «Ростральная колонна и Биржа», «Крюков канал», представлявших, по отзыву А.Н. Бенуа, вместе с гравюрами В.Д. Фалилеева «тончайшие произведения на выставке» (Речь. 1911. 12 мая).

[278] На международной выставке в Риме в 1911 году экспонировалось 11 работ английского акварелиста Тернера, мастерством которого всегда восхищалась А.П. Остроумова-Лебедева.

[279] *Мештрович Иван* (1883–1962) – сербский скульптор, художник, гравер, литограф, педагог. В павильоне Сербии были показаны его скульптуры для Видовданского храма, посвященного сербским воинам, павшим в битве с турками на Косовом поле в 1389 году: «Кариатиды», «Вдовы», «Сфинкс», «Мать Югославии», «Гусляр», «Герой», «Раненый», «Боец», «Раб», «Пастух» и главная фигура ансамбля – «Марко Королевич на лошади». Им был также создан при участии Росандика и Бодрозика архитектурный проект павильона Сербии. Творчество Мештровича вызвало ряд восторженных отзывов в русской и зарубежной периодической печати. На международной выставке в Риме он получил почетную премию.

[280] *Карсавина Тамара Платоновна* (1885–1978) – балерина. В 1902 году дебютировала в Мариинском театре, где выступала в первых балетах и концертных постановках М.М. Фокина. С 1909 года – участница Русских балетных сезонов С.П. Дягилева. После 1917 года уехала в Англию. Автор книги мемуаров «Театральная улица». *Нижинский Вацлав Фомич* (1889–1950) – балетный танцовщик. В 1908 году был принят солистом в Мариинский театр. Выступления Нижинского в первых Русских балетных сезонах принесли ему мировую славу. В 1911 году танцор был уволен из императорских театров и стал первым солистом дягилевской антрепризы. В 1912-м – по настоянию Дягилева пробовал себя как балетмейстер. В 1917 году Нижинский заболел и не танцевал более. «Клеопатра» («Египетские ночи») – балет на музыку А.С. Аренского и Н.Н. Черепнина, впервые поставленный М.М. Фокиным в 1908 году в Петербурге. А.П. Остроумова-Лебедева вспоминает репетиции балета «Шехеразада» (композитор Н.А. Римский-Корсаков, художник Л.С. Бакст, постановщик М.М. Фокин), в котором Т.П. Карсавина исполняла роль Зобеиды, а В.Ф. Нижинский – «серого негра». Роль эта была одной из удачнейших в репертуаре танцора, а Т.П. Карсавина, по признанию М.М. Фокина, немногим уступала прославленной Зобеиде – И.Л. Рубинштейн. Спектакли русского балета в Риме шли в театре Констанци.

[281] *Карсавин Лев Платонович* (1882–1952) – философ-мистик и историк, брат Т.П. Карсавиной.

[282] Вилла Фарнезина, построенная в 1509–1511 годах, украшена фресками итальянского архитектора и живописца *Джулио Романо* (1492(?)–1546), живописцев *Франческо Пенни* (1488–1528) и *Джованни Удино* (1487–1564). Рафаэль работал на вилле Фарнезина в 1514 году. Плафон, исполненный итальянским художником и архитектором Бальтазаром Перуцци (1481–1537) в 1518 году, изображает звездное небо, в центре которого – созвездие Персея и колесница нимфы Каллисто, по краям – боги планет, 12 знаков зодиака и т. п. Картина *Джиованни Содомы* (1477–1549) – «Свадьба Александра Македонского и Роксаны» (1511–1512) находилась в верхнем этаже виллы Фарнезина, в спальне.

[283] *Стравинский Игорь Федорович* (1882–1971) – композитор, ученик Н.А. Римского-Корсакова, автор музыки к балетам «Весна священная», «Петрушка», «Жар-птица», оперы «Соловей» и др. Автор мемуаров «Хроника моей жизни» (Л., 1963). В этой книге Стравинский утверждает, что либретто балета «Петрушка» сочинено им совместно с С.П. Дягилевым. В то же время А.Н. Бенуа («Воспоминания о балете. 4. «Петрушка». – «Русские записки». Париж, 1939. XIX. С. 87–88) писал: «...мне принадлежало почти целиком сочинение сюжета балета, состав и характер действующих лиц, завязка и развитие действия, большинство разных подробностей, но мне все это казалось пустяками в сравнении с музыкой... Авторами были названы (в афише. – *Н. П.*) мы оба...»

[284] Н.В. Гоголь жил в Риме с марта 1837-го по сентябрь 1839 года.

[285] Имеется в виду акварель А.П. Остроумовой-Лебедевой «Венеция. Большой канал. Серый день» (1911). (Ныне – в собрании ГРМ.)

[286] «Кони на фасаде собора Св. Марка» (1911). Эта акварель была на выставке «Мира искусства» в Петербурге в 1912 году. В настоящее время – в собрании ГТГ.

[287] Конная статуя Коллеони была установлена в 1495 году. Она была отлита после смерти ее создателя Вероккио его учеником Леонардо да Винчи.

[288] *Сакс Ганс* (1494–1576) – немецкий поэт-мейстерзингер.

[289] Памятник Дюреру в Нюрнберге сооружен по проекту скульптора Рауха в 1840 году. Дом в Нюрнберге, в котором жил Дюрер, сохраняется как музей великого художника и гравера. Здание построено в XV веке в готическом стиле.

[290] Речь идет о сериях гравюр на дереве Дюрера: «Апокалипсис» (1498), «Жизнь Марии» (ок. 1502–1511), «Большие страсти» (1497–1511) и «Малые страсти» (1509–1511).

[291] *Камерариус Иоахим* (1500–1574) – немецкий протестантский теолог, филолог и историк. Последователь видного деятеля Реформации в Германии богослова *Филиппа Меланхтона* (1497–1560). А.П. Остроумова-Лебедева имеет в виду трактат Дюрера «Четыре книги о пропорциях», впервые изданный в Нюрнберге в 1528 году.

[292] Германский национальный музей в Нюрнберге создан в 1852 году, в нем собраны коллекции памятников, характеризующих историю искусства и культуры Германии. Музей размещен в картезианском монастыре, основанном еще в 1380 году, и в здании монастыря августинцев. Надгробия, о которых упоминает автор, занимают 17 залов экспозиции музея и относятся к XIV веку.

[293] *Гауш Александр Федорович* (1873–1947) – живописец, график, театральный художник и педагог. Один из основателей «Нового общества художников», хранитель Музея Старого Петербурга, член «Южного общества художников». *Жолтовский Иван Владиславович* (1867–1959) – архитектор, переводчик трактата об архитектуре Палладио. Заслуженный деятель искусств и науки РСФСР, заслуженный деятель искусств БССР, действительный член Академии архитектуры СССР. *Замирайло Виктор Дмитриевич* (1868–1939) – живописец, график, декоратор. *Сарьян Мартирос Сергеевич* (1880–1972) – живописец, портретист, жанрист, пейзажист, много работал в области натюрморта, театральный художник. Народный художник Армянской ССР, действительный член Академии художеств СССР. *Таманов (Таманян) Александр Иванович* (1878–1936) – архитектор, народный художник Армении, академик, член ЦИК Армянской ССР (с 1925 по 1936), глава Комитета по охране исторических памятников Армении. С 1923 года жил и работал в Ереване. *Щусев Алексей Викторович* (1873–1949) – архитектор и педагог, заслуженный архитектор СССР, действительный член Академии архитектуры и Академии наук СССР. Создатель Мавзолея В.И. Ленина.

[294] *Бычков Вячеслав Павлович* (1877–1954) – живописец-пейзажист и педагог. Заведующий выставками картин «Союза русских художников» (с 1910 по 1923).

[295] На выставке «Мира искусства» в 1911 году в Петербурге Б.И. Анисфельдом были представлены эскизы костюмов и декораций к пьесе Г. фон Гофмансталя «Белый веер» и эскиз декоративного панно; Н.С. Гончарова экспонировала работы: «Натюр-

морт», «Пруд», «Покос», «Зима». *Лентулов Аристарх Васильевич* (1882–1943) – живописец, театральный художник и педагог, член-учредитель общества «Бубновый валет», участник выставок АХРРа, показал «Панно», «Эскиз» и два этюда; Г.И. Нарбут – иллюстрации к хрестоматии Острогорского «Живое слово», к сказке «Теремок», к сборнику «Пляши, Матвей, не жалей лаптей» и другие работы; Н.Н. Сапунов – эскизы декораций для постановки «Пантомимы» в «Доме интермедий»; С.Ю. Судейкин – «Балет», «Буря», «Карусель», «Павильон поэтов», эскизы декораций, пейзажи, рисунки к книге С.Я. Полякова «Куранты любви». М.К. Чюрлёнисом была выставлена картина «Всадник»; М.С. Сарьяном экспонированы «Улица. Полдень», «Ананас», «Турчанка и негритенок» и др. Кроме указанных автором работ, А.Н. Бенуа показал «Венецианский сад» и этюды Лугано; О.Э. Браз – портрет А.А. Арсеньева, пейзажи Бретани, картину «За чаем» и др.; М.В. Добужинский – «Великий четверг», «Ученье новобранцев. Николаевское время» (из серии школьных картин издательства Кнебель), иллюстрации к стихам С. Рафаловича; В.Д. Замирайло – «Фантазии», выполненные, как отмечает автор, под влиянием французского живописца и иллюстратора Гюстава Дорэ (1832 (1833?)–1883). С.П. Яремич экспонировал пейзажи, кроме этюдов из путешествия на Восток. Я.Ф. Ционглинский показал работы «Цейлон» и «Вечер». В каталоге выставки работа Ф.А. Малявина названа «Портрет семьи художника». Она не принадлежит к творческой удаче автора, отличаясь эклектичностью замысла и исполнения; Н.К. Рерихом были представлены «За морями – земли великие», «У Дивьего камня неведомый старик поселился», эскизы фресок и другие произведения.

[296] Кроме перечисленных в тексте работ, А.П. Остроумова-Лебедева показала акварели «Березовая роща», «Аллея ночью» и пастель «Настурции».

[297] *Добычина Надежда Евсеевна* (1884–1950) – владелица Художественного бюро в Петербурге, в советское время – музейный работник.

[298] А.П. Остроумова-Лебедева в конце 1916 года сообщала Н.И. Романову, что единственный оттиск гравюры «Фейерверк», принадлежавший Н.А. Смирнову, был передан владельцем в музей Александра III (ныне – ГРМ, см. архив ГМИИ, ф. 14, оп. 111, № 155). Была повторена автором в 1925 году.

[299] Речь идет о заседании 27 января 1911 года, на котором было постановлено отменить весеннюю выставку «Мира искусства» в Москве. (См. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.)

[300] На заседании 2 февраля 1911 года К.А. Сомовым «...было сделано заявление, что выставка «Мира искусства» по характе-

ру и количеству своих вещей не уступает «Союзу» и может рассчитывать в Москве и на материальный успех, ввиду определенного отношения к ожидаемой выставке интересующихся кругов...». (См. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.)

301 Возможно, имеются в виду акварели А.П. Остроумовой-Лебедевой: «Финляндия. 13 видов Пункахарну», пять видов Выборга, «Рынок в Нейшлоте», «Островок и мыс», «Зимний пейзаж».

302 Письмо к К.П. Труневой, февраль 1911 года.

303 Автор упоминает об акварели «Костры» и о работах для Общины Св. Евгении, исполненных на основании акварелей, сделанных в Крыму в 1910 году: «Ореанда» (2 варианта), «Деревня на месте старого города Портиноса», «Бахчисарай», «Ханское кладбище в Бахчисарае», «Косьмо-Дамиановский монастырь».

304 В.А. Серов скончался 22 ноября 1911 года.

305 На выставке «Мира искусства» в Москве экспонировались работы А.П. Остроумовой-Лебедевой «Сан-Джиминьяно», «Город с башнями», «Санта Мария делла Салюта», «Большой канал», «Серый день», «Ночью», «Столбы», «Стоянка гондол», «Лошади на фасаде Св. Марка», «Понте Риальто», «Вилла Боргезе в пасмурный день», «Фонтан Треви» (2 варианта), «Вилла Боргезе», «Jiardino reservato», «Колоннада Св. Петра», «Мост Св. Ангела», «Диоскуры», «Колизей», рисунок стволов, «Улица в Перуджии».

306 Письмо к К.П. Труневой от 1 ноября 1911 года.

307 Речь идет о картинах «Вид на Неву», «Вид на Биржу после грозы», «Перспектива Невы». Кроме того, на выставке экспонировались гравюры «Виды Петербурга» – для путеводителя «Петербург» В.Я. Курбатова и два экслибриса.

308 Возможно, речь идет о выставке, организованной в 1912 году в Праге Обществом свободных художников и «Manes», на которой экспонировалось 73 работы старейших членов группы «Мира искусства».

309 Имеется в виду книга «Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы». Составил В.Я. Курбатов. Книжные украшения А.П. Остроумовой-Лебедевой. (Изд. Общины Св. Евгении. СПб., 1913.) Переплет книги был также исполнен по рисунку А.П. Остроумовой-Лебедевой. Для этого издания она сделала 24 черно-белые гравюры.

310 На посмертной выставке художника в Петербурге экспонировалось 102 работы.

311 Выставка «Мира искусства» в Петербурге открылась 5 января 1912 года на М. Конюшенной, в доме Шведской цер-

кви. Кроме портретов работы В.А. Серова, на выставке были показаны его же «Эскиз занавеса для балета «Шехеразада»; Н.А. Тарховым – «Материнство», «Материнство. Бдительность», «Парижский бульвар» и другие произведения. Бенуа экспонировал, кроме иллюстраций, пейзажи Бретани и «Петербургскую улицу при Петре Великом»; К.Ф. Богаевский – «Киммерийские сумерки», рисунки, акварели и др.; Г.И. Нарбут – работы из серии «Игрушки» и иллюстрации к басням И.А. Крылова; З.Е. Серебрякова – «Пьеро», «Портрет Н.Г.Ч.», «Купальщица» (этюд к картине) и др.; М.С. Сарьян – «Автопортрет», «Полдень», «Пестрый день», «Портрет И.С. Щукина», пейзажи и этюды из путешествия в Константинополь и Египет; М.В. Добужинский – «Военное поселение» (из серии школьных картин издательства Кнебель), произведения из серии «Типы Петербурга», эскизы к спектаклю «Урок матушкам» М.Н. Загоскина, пейзажи Италии и Голландии и другие работы; Н.С. Гончарова – пейзажи «После дождя», «Весна».

312 А.П. Остроумовой-Лебедевой были показаны те же работы, что и в Москве.

313 Имеется в виду выставка произведений русских художников в Париже. Выставка картин художников «Мира искусства» открылась в Киеве весной 1912 года в помещении городского музея, в ней участвовали А.Н. Бенуа, О.Э. Браз, М.В. Добужинский, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.К. Рерих, Я.Ф. Ционглинский и др. Художественная выставка, организованная в Калуге весной 1912 года Литературно-художественным кружком, была составлена главным образом из произведений художников группы «Мира искусства»: М.В. Добужинского, А.Н. Бенуа, И.А. Фомина. А.П. Остроумова-Лебедева экспонировала на ней 16 работ. Кроме того, на выставке были представлены произведения членов «Московского товарищества художников», «Нового общества художников», «Московского салона» и др. Выставка в Вологде была организована в 1912 году «Северным кружком любителей изящных искусств». Здесь экспонировались работы Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, Г.К. Лукомского, Н.К. Рериха, А.В. Щусева, А.П. Остроумовой-Лебедевой, К.В. Лемоха, К.Я. Крыжицкого и др.

314 «Групповой портрет художников «Мира искусства» (1910–1916) не был осуществлен Б.М. Кустодиевым. Сохранился ряд портретов, сделанных в процессе работы над произведением, а также эскизы к нему. Наиболее полное представление о замысле автора дает эскиз 1916 года, дописанный художником в 1920 году (ныне – в собрании ГРМ). На нем изображены

И.Э. Грабарь, Н.К. Рерих, Е.Е. Лансере, Б.М. Кустодиев, И.Я. Билибин, А.П. Остроумова-Лебедева, А.Н. Бенуа, Г.И. Нарбут, К.С. Петров-Водкин, В.Д. Милиоти, К.А. Сомов, М.В. Добужинский. Портрет А.П. Остроумовой-Лебедевой (б., темп., акв.) был исполнен Б.М. Кустодиевым в 1910 году. Этюды к коллективному портрету группы художников «Мира искусства» экспонировались на выставке «Мира искусства» в Москве в 1913 году.

315 Имеется в виду инсценировка Б.М. Сушкевича по рассказу Ч. Диккенса «Сверчок на печи», поставленная Л.А. Сулержицким и Б.М. Сушкевичем в 1-й Студии Художественного театра и показанная зрителям в 1914 году. Оформил спектакль М.В. Либаков. *Сулержицкий Леопольд Антонович* (1872–1916) – режиссер, художник, с 1905 года работал в Московском Художественном театре, ближайший помощник К.С. Станиславского в его работе над системой актерского творчества. Был близок к Л.Н. Толстому. *Дурасова Мария Александровна* (1891–1974) – заслуженная артистка РСФСР. С 1912-го – в труппе МХТ, в том же году вступила в 1-ю Студию МХТ. *Чехов Михаил Александрович* (1891–1955) – актер, племянник А.П. Чехова. С 1910-го – сотрудник МХТ, где играл сначала в филиале, а затем, при организации 1-й Студии, вошел в ее основной состав. В 1927 году уехал за границу.

316 *Ипатьев Владимир Николаевич* (1867–1952) – химик, заслуженный профессор Михайловской артиллерийской академии, академик. Преподавал в Петербургском университете и других учебных заведениях.

317 Автор упоминает картины Рембрандта ван Рейна «Даная» (1636), «Ночной дозор» (1642), «Представители союза суконных мастеров» (1661); две последние хранятся в собрании Государственного музея в Амстердаме.

318 Дневник от 12 июня 1913 года.

319 В Государственном музее в Амстердаме находится групповой портрет работы *Бартоломеуса ван дер Хельста* (1613–1670) – «Гильдия стрелков» (1665); там же хранятся произведения *Франса Хальса* (1580–1666) – «Веселый собутыльник», «Маритге Фоогт», «Портрет супружеской пары» и др.; *Адриана ван Остаде* (1610–1685) – «В мастерской художника», «Деревенский шарлатан», «Сельское общество» и две картины его младшего брата и ученика Изака ван Остаде – «Сельский постоялый двор» (2 варианта); работа *Питера Брейгеля Младшего* (1564–1638) – «Поклонение волхвов»; картины *Питера де Хоха* (1629 – ум. после 1684); *Герарда Терборха* (1617–1681) – «Урок рисования» и несколько портретов; «Автопортрет», «Пос-

ле выпивки», «Семейная сцена» и другие работы *Яна Стена* (1626–1679); пейзажи и жанры *Адриана ван де Вельде* (1636–1672); пейзажи *Якоба ван Рейсдаля* (1628 или 1629–1682); две работы *Соломона ван Рейсдаля* (р. после 1600–1670); «Мельницы у ручья» (2 варианта) и «Жилище крестьян» *Мейндерта Гоббемы* (1638–1709); марины *Виллема ван де Вельде Младшего* (1633–1707) и пейзажи *Яна Гойена* (1596–1656).

320 Дневник от 13 июня 1913 года.

321 *Израэльс Иозеф* (1824–1911) – голландский живописец. В Музее современного искусства в Амстердаме хранятся четыре его работы.

322 Дневник от 18 июня 1913 года.

323 Дневник от 19 июня 1913 года.

324 Петр I жил в Саардаме в 1697 году, когда путешествовал по Западной Европе с «всевеликим посольством» под именем урядника Петра Михайлова.

325 Дневник от 21 июня 1913 года.

326 Дневник от 22 июня 1913 года.

327 В музее Бойманса (ныне музей Бойманса – ван Бейнингена) в Роттердаме хранятся произведения фламандской и голландской живописи. Здесь находится «Женский портрет» работы голландского художника Фердинанда Боля (1652).

328 Дневник от 25 июня 1913 года.

329 Ныне в городском музее Амстердама хранится «Портрет невестки художницы» работы М.В. Башкирцевой.

330 *Доу Жерар* (1613–1675) – голландский живописец-жанрист и портретист. *Метсю Габриэль* (1629–1667) – голландский живописец-жанрист; *Франс ван Мирис Старший* (1635–1681) – голландский исторический живописец-портретист; *Франс ван Мирис Младший* (1689–1763) – голландский живописец и гравер, портретист и жанрист; *Лука ван Лейден* (ок. 1489–1533) – нидерландский живописец и гравер. Писал картины на религиозные и бытовые темы.

331 *Оранский Вильгельм* (1533–1584), принц, граф Нассауский, – правитель Голландии, Зеландии и Утрехта. Участник Нидерландской буржуазной революции XVI века.

332 *Мемлинг Ганс* (1433–1494) – немецкий живописец. С 1466 года жил и работал в Брюгге. Среди работ Мемлинга особенно славится «Поклонение волхвов» (1479).

333 *Иорданс Якоб* (1593–1678) – живописец, автор картин на религиозные, мифологические, исторические и аллегорические темы, портретов и жанров. *Снайдерс Франс* (1579–1657) – живописец, писал натюрморты и животных. *Тенирс Давид Младший* (1610–1690) – живописец, известны его картины на

религиозные и аллегорические сюжеты, жанры, пейзажи и портреты. *Губерт ван Эйк* (1366–1426) и *Ян ван Эйк* (1386–1441) – основоположник нидерландской школы живописи.

[334] Музей Плантен Моретус – жилой дом, типография и книжная лавка известного фландрского типографа XVI века, превращенные в музеи.

[335] В архиве А.П. Остроумовой-Лебедевой сохранилась запись: «Голландия, Бельгия – 47 вещей, из них – 20 акварели; Лугано и Симплон – 34 вещи, из них около 20 акварелей; в альбоме Симплона – 34 рисунка...» (См. Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1015, ед. хр. 86, с. 194.)

[336] *Франсиско де Сурбаран* (ок. 1598–1664) – живописец, писал картины на религиозные темы, портреты и натюрморты. *Бартоломе Эстебан Мурильо* (1618–1682) – живописец, автор картин на религиозные темы, жанров и портретов. *Франсиско Хосе Гойя* (1746–1828) – живописец и гравер-офортист, писал тематические картины, портреты. *Педро Кальдерон де ла Барка* (1600–1681) – драматург, *Мигель Сервантес де Сааведра* (1547–1616) – романист, автор «Приключений гидальго Дон Кихота из Ламанчи». *Лопе де Вега* (1562–1635) – драматург. Не установлено, о какой выставке произведений *Эль Греко* (*Доменико Теотокопули*, 1541–1614) упоминает автор.

[337] Музей Прадо (Национальный музей живописи и скульптуры) в Мадриде открыт в 1819 году. Основой его собрания стали коллекции испанских королей. Здесь хранятся работы испанских, итальянских, французских, фламандских, нидерландских и других художников.

[338] Картина Веласкеса «Менины» («Молодые придворные дамы») написана около 1656 года, «Сдача Бреды» – в 1635-м, «Ткачихи ковров», или «Пряхи», – в 1657-м.

[339] Автор, вероятно, имеет в виду работы Веласкеса «Портрет Филиппа IV с прошением» (между 1626 и 1628) и «Портрет Филиппа IV» (1655–1660); три конных портрета написаны художником между 1632–1634 годами, «Конный портрет короля Филиппа IV» – в 1632-м. «Конный портрет графа Оливареса» – в 1633-м, портреты королевских карликов и шутов – в 1624–1648 годах.

[340] Картина «Кузница Вулкана» написана Д. Веласкесом в 1630-м, «Пьяницы», или «Торжество Вакха», – в 1628–1629 годах, «Сад виллы Медичи в Риме» (2 варианта) – в 1629–1631 годах.

[341] *Рибейра Хосе* (ок. 1591–1632) – живописец, писал картины на религиозные и мифологические сюжеты, жанры и портреты.

В Прадо хранятся его работы «Св. Троица», «Магдалина», «Мучение Св. Бартоломео»; там же находятся картины Сурбарана «Видение Св. Петра», «Защита Кадикса от англичан», «Распятый Христос и Св. Лука», натюрморты; Мурильо – «Портрет юноши», «Основание церкви Санта Мария Маджоре» и «Поклонение пастухов».

[342] По последним данным, Эль Греко поселился в Толедо около 1577 года. Среди произведений художника, исполненных здесь, наиболее известны картины для алтаря церкви монастыря Сан Доминго (1577–1579), алтарный образ для собора Толедо (1578–1579), «Погребение графа Оргаса» (1586). В Прадо хранятся картины Эль Греко «Крещение Христа» (1600–1606), «Христос на кресте», или «Христос в крови», и др.

[343] Среди работ Ф. Гойи в Прадо наиболее известны «Маха одетая» (1796), «Портрет семьи Карла IV» (1799), «Расстрел» (1808).

[344] *Пуссен Никола* (1594–1665) – живописец, писал картины на религиозные, мифологические и исторические темы, пейзажи. В собрании музея Прадо хранятся его работы «Пейзаж с руинами», «Парнас»; там же находятся картины К. Лоррена «Товий и ангел», «Прибытие Св. Паулы в Остию»; произведения *Ватто Жана-Антуана* (1684–1721) – живописца и гравера – «Брачное предложение» и «Праздник».

[345] *Эскориал* – дворец, монастырь и усыпальница испанских королей, неподалеку от Мадрида. Над украшением Эскориала работало много итальянских скульпторов и живописцев. Здесь хранятся работы Тинторетто, Веронезе, Тициана, Рафаэля, Эль Греко, Веласкеса, Рибейры, Гойи, Рубенса и др.

[346] *Челлини Бенвенуто* (1500–1571) – итальянский скульптор и золотых дел мастер.

[347] Картина «Братья Иосифа, показывающие его одежды престарелому отцу» была написана Веласкесом в 1630 году.

[348] *Трояновский Иван Иванович* (1855–1928) – врач, коллекционер произведений искусства. Друг многих художников. Один из основателей Общества свободной эстетики в Москве. *Иозефович Исаак Ефимович* – коллекционер, ему принадлежали работы А.П. Остроумовой-Лебедевой «Испания. Вид на Алькасар», «Балахны» (масло) и акварели – «Казанский собор», «Статуи Летнего сада». *Гавронский Борис Осипович* – московский коллекционер, в его собрании были «Кони на соборе Св. Марка», «Испанский пейзаж», «Развалины монастыря» и несколько эскизов А.П. Остроумовой-Лебедевой. После революции коллекция Б.О. Гавронского поступила в ГТГ. *Фрейнкель* – коллекционер, в его собрании была работа А.П. Остро-

умовой-Лебедевой «Сеговия. Площадь ночью». *Нотгафт Федор Федорович* (1886–1942) – собиратель произведений искусства, знаток русского искусства, издатель и музейный деятель.

[349] Дневник от 14/27 августа 1914 года.

[350] Дневник от 13/26 августа 1914 года.

[351] Дневник от 17 (30) августа 1914 года.

[352] Выставка в Малом зале Общества поощрения художеств в пользу лазарета деятелей искусств была открыта 17 октября 1914 года. В ней участвовали Остроумова-Лебедева, Бенуа, Бакст, Билибин, Добужинский и др. В 1915 году в Петербурге, в помещении галереи Лемерсье, была организована выставка картин в пользу пострадавших от войны бельгийцев. В ней участвовали К.А. Сомов, П.В. Кузнецов, С.В. Ноаковский, Б.М. Кустодиев, В.И. Шухаев, Н.С. Гончарова, Н.К. Рерих, С.Ю. Судейкин, И.И. Машков, А.Я. Головин, Н.К. Калмаков, И.Е. Репин, А.П. Остроумова-Лебедева и др. Остроумова-Лебедева упоминает V Вологодскую выставку, организованную «Северным кружком изящных искусств» в 1914 году. Не установлено, о какой выставке в Киеве идет речь. Возможно, это выставка «Мира искусства» 1913 года.

[353] Первый аукцион, организованный обществом «Мир искусства», состоялся 19 октября 1914 года. Лазарет деятелей искусств открылся 9 ноября 1914 года. В его организации, кроме А.К. Бенуа, принимали деятельное участие Н.Е. Добычина, Н.И. Бутковская и др.

[354] А.П. Остроумова-Лебедева была казначеем и членом комитета общества «Мир искусства» с осени 1913 года.

[355] «Портрет академика С.В. Лебедева» (1915, масло), находится в Ленинградском государственном университете. Автор упоминает также «Портрет академика С.В. Лебедева» и этюд «Лаборатория Петербургского университета» (1915), находящиеся ныне в собрании ГРМ.

[356] Речь идет о работах А.П. Остроумовой-Лебедевой «Кисловодск. Вид на собор и парк», «Кисловодск. Общий вид», «Вид из парка на город», «После выпавшего снега» (1915, акварели). В 1916 году А.П. Остроумовой-Лебедевой было исполнено 24 вида Баку (подкраш. рисунки) и акварели: «Баку. Старая вышка», «Балахны», «Раманы».

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ТОМ I

К.А. Сомов. Автопортрет. Холст, масло. 1909. ГТГ.

В.А. Серов. Портрет И.Е. Репина. Холст, масло. 1892.

Б.М. Кустодиев. Портрет В.В. Матэ (фрагмент). Холст, масло. 1902.

А.П. Остроумова-Лебедева. Девушка с зеленым кушаком. Холст, масло. 1896.

А.П. Остроумова-Лебедева. Хаты. Холст на картоне, масло. 1896.

Л.С. Бакст. Портрет С.П. Дягилева с няней. Холст, масло. 1906.

В.В. Матэ. Портрет В.А. Серова. Офорт. 1910.

К.А. Сомов. Портрет М.В. Добужинского. Бумага, карандаш, сангина. 1910. ГТГ.

К.А. Сомов. Портрет Е.Е. Лансере. Бумага, графитный и цветной карандаши, белила. 1907. ГТГ.

К.А. Сомов. Портрет А.Н. Бенуа. Холст, уголь, акварель. 1895. ГРМ.

К.А. Сомов. Портрет В.Ф. Нуваля. 1914.

А.П. Остроумова-Лебедева. Женский торс. 1 доска. 1898.

А.П. Остроумова-Лебедева. Мальчик с собакой. 1 доска. 1898.

А.П. Остроумова-Лебедева. Сухая сосна. Бумага, графитный карандаш. 1899. ГРМ.

А.П. Остроумова-Лебедева. Персей и Андромеда. С картины П. Рубенса. 1 доска. 1899.

А.П. Остроумова-Лебедева. Зимка. 1 доска. 1900.

А.П. Остроумова-Лебедева. Луна. 4 доски. 1900.

А.П. Остроумова-Лебедева. Финские озера. 3 доски. 1900.

А.П. Остроумова-Лебедева. Финляндия с голубым небом. 2 доски. 1900.

ТОМ II

В.А. Серов. Портрет А.П. Остроумовой. Литография. 1899.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Крепость и облака. 1 доска. 1901.

А.П. Остроумова-Лебедева. Фонтанка. 1 доска. 1901.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Новая Голландия. 1 доска. 1901.

К.А. Сомов. Портрет А.П. Остроумовой. Холст, масло. 1901. ГРМ.

А.П. Остроумова-Лебедева. Павловск. Турецкая беседка. 1 доска. 1902.

А.П. Остроумова-Лебедева. Эстрада в Павловске. 5 досок. 1901.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Лев и крепость. 1 доска. 1901.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Ростральная колонна (деталь). 1 доска. 1901.

А.П. Остроумова-Лебедева. Зима с желтым небом. 2 доски. 1902.

А.П. Остроумова-Лебедева. Кипарисы на кладбище. 1 доска. 1902.

А.П. Остроумова-Лебедева. Ворота в Павловском парке. 2 доски. 1903.

А.П. Остроумова-Лебедева. Павловск. Павел I. 4 доски. 1903.

А.П. Остроумова-Лебедева. Сломанная ель. 1 доска. 1902.

А.П. Остроумова-Лебедева. Летний сад зимой. Бумага, гравюра на дереве. 1902.

А.П. Остроумова-Лебедева. Подражание Хиросиге. 2 доски. 1903.

А.П. Остроумова-Лебедева. Рим. Вид на собор Св. Петра со двора. Бумага, графитный карандаш, черная акварель. 1903.

А.П. Остроумова-Лебедева. Вилла д'Эсте. Центральный бассейн. Бумага, графитный карандаш, акварель. 1903.

А.П. Остроумова-Лебедева. Вилла Боргезе. 4 доски. 1903.

А.П. Остроумова-Лебедева. Фьезоле. 2 доски. 1904.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Цепной мост. 4 доски. 1903.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Колонны Казанского собора. 3 доски. 1903.

А.П. Остроумова-Лебедева. Весенний мотив. 4 доски. 1904.

А.П. Остроумова-Лебедева. Барка. 3 доски. 1904.

А.П. Остроумова-Лебедева. Вид на Або. Бумага, акварель, итальянский карандаш. 1905.

А.П. Остроумова-Лебедева. Скалы над фиордом в Нодендале. Бумага, уголь, акварель. 1905.

А.П. Остроумова-Лебедева. Саркофаг. 1 доска. 1905.

А.П. Остроумова-Лебедева. Портрет Следопыта и двух индейцев. Иллюстрация к роману Ф. Купера «Последний из могикан». 2 доски. 1906.

А.П. Остроумова-Лебедева. Вид на Cité. Бумага, графитный карандаш, акварель. 1906.

А.П. Остроумова-Лебедева. Клюни. Бумага, графитный карандаш, акварель. 1906. ГРМ.

А.П. Остроумова-Лебедева. Собор Сен-Северин. Бумага, графитный карандаш, акварель. 1906. ГРМ.

А.П. Остроумова-Лебедева. Пункахариу. Бумага, графитный карандаш, акварель. 1908. ГРМ.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Вид Невы сквозь колонны Биржи. 4 доски. 1908.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Перспектива Невы. 4 доски. 1908.

А.П. Остроумова-Лебедева. Екатерининский канал. 4 доски. 1910.

А.П. Остроумова-Лебедева. Крюков канал. 5 досок. 1910.

А.П. Остроумова-Лебедева. Ветка. 2 доски (дерево, линолеум). 1908.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Решетка Летнего сада. 4 доски. 1909.

А.П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Адмиралтейство под снегом. 4 доски. 1909.

А.П. Остроумова-Лебедева. Вилла Боргезе. Роща пиний. Бумага, акварель, итальянский карандаш. 1911.

А.П. Остроумова-Лебедева. Венеция. Канал. Бумага, уголь. 1911.

А.П. Остроумова-Лебедева. Венеция. Кони на фасаде собора Св. Марка. Картон, уголь, акварель. 1911. ГТГ.

А.П. Остроумова-Лебедева. Адмиралтейская пристань и крепость. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Светильник и сфинкс. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Медный всадник и Академия художеств. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Барка и крепость. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Сальный буян. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Крюков канал, Пикалов мост и колокольня Николы Морского. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Мойка и круглый рынок. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Беседка в Михайловском саду. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Прачечный мост у Летнего сада. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Сфинкс. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Мостик с грифонами. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Мойка у Литовского замка. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Вид на Биржу. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Зимняя канавка. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Чернышев мост. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Академия наук зимой. К книге В.Я. Курбатова «Петербург», 1 доска. 1912.

А.П. Остроумова-Лебедева. Амстердам. Рынок железа. Бумага, акварель, уголь. 1913. ГРМ.

А.П. Остроумова-Лебедева. Брюгге. Бумага, акварель, графитный карандаш. 1913. ГРМ.

А.П. Остроумова-Лебедева. Улица в Бургосе. Бумага, акварель, графитный карандаш. 1914.

А.П. Остроумова-Лебедева. Каркассонн. Вход в замок. Бумага, акварель, уголь. 1914.

А.П. Остроумова-Лебедева. Венеция. 1 доска. 1914.

СОДЕРЖАНИЕ

Остроумова-Лебедева Анна Петровна

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

I—II тт.

Составитель Н.Л. Приймак

Ответственный за выпуск *М.М. Подзорова*

Художественный редактор *И.А. Озеров*

Технический редактор *Л.И. Витушкина*

Корректор *Т.В. Вышегородцева*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 27.05.2003.
Формат 84×108 $^1/_{32}$. Бумага офсетная. Гарнитура «Бажановская».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 31,08. Уч.-изд. л. 30,78.
Тираж 5000 экз. Заказ № 44

ЗАО «Центрполиграф»
125047, Москва, Оружейный пер., д. 15, стр. 1,
пом. ТАРП ЦАО

Для писем:
111024, Москва, 1-я ул. Энтузиастов, 15
E-MAIL: CNPOL@DOL.RU

WWW.CENTRPOLIGRAF.RU

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.



А.П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА

Автобиографические записки

Уникальное издание «Записок» А.П. Остроумовой-Лебедевой, с именем которой связано возрождение черно-белой станковой гравюры и цветного эстампа в России, заинтересует не только рассказом о наиболее значительных эпизодах биографии автора, но и широкой панорамой художественной жизни России конца XIX — начала XX века. Немало страниц уделено творчеству российских живописцев — И. Репина, В. Серова, М. Врубеля, В. Маковского, И. Билибина, Л. Бакста, В. Борисова-Мусатова, С. Дягилева, М. Чюрлениса, К. Коровина, впечатлениям об учебе в Академии художеств, в мастерских и музеях Парижа, описаниям сценок быта, природы полюбившихся художнице мест. Интересны воспоминания о группе «Мир искусства», основателями которой были художники А. Бенуа, М. Добужинский, Е. Лансере, К. Сомов.

Записки знаменитой художницы — это не только автобиографическое повествование, но и своеобразный путеводитель по достопримечательностям Европы, юга России и Петербурга-Ленинграда, воспевание прекрасной «души» которого вдохновляло мастера на протяжении всей жизни.

ISBN 5-9524-0453-7

9 785952 404533

ЦЕНТРПОЛИГРАФ®